دراسات ادبية (١)

دراسات في النص الشعري

العصر العباسي

تأليف

الدكتور عبده بدوي
الأستاذ بكلية الآداب - جامعة الكويت

منشورات
دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع

دراسات أدبية

١

دراسات في النص الشعري

العصر العباسي

تأليف

الدكتور عبده بدوي

الأستاذ بكلية الآداب - جامعة الكويت

دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع

ص. ب ١٥٩٠ الرياض ١١٤٤١

الطبعة الثانية
١٤٠٥م - ١٩٨٤م

دار الرفاعي
للنشر والطباعة
والتوزيع
ص.ب : ١٥٩٠ الرياض ١١٤٤١
تليفون : ٤٧٧٧٢٦٩

الغلاف بريشة الفنان : أحمد الديب

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات في النص الشعري

العصـــر العباســـي

مقدمة

.. هذه محاولة للتعرف على النص الشعري وقضاياه من خلال دراسات رحبة لعدد من القصائد في العصر العباسي، وما يحكم الأمر كله هو الولاء للنص، والوقوف **طويلاً** عنده، صحيح أنه لا بأس من تسليط بعض أضواء العلوم والفنون على سطح النص وعلى طبقاته من الداخل، ولكن يبقى **دائماً** في المقام الأول ما يعطيه النص من عالمه الخاص به .. المهم أنه لابد من معايشة النص واستبطانه والصبر عليه حتى يشتعل .. ثم يضيء ... ثم يفسر نفسه بنفسه !

وعلى كل **حال، فإذا** كان هناك ما يراد التعبير عنه، فإن هذا الشيء المراد التعبير عنه لا يتحدد تماماً إلا بتحدد شكل من أشكال اللغة، وشكل من أشكال العرض الفني. فقضية السيطرة على اللغة باعتبارها أصواتاً وصوراً وتكيفاً بما تعالج وتناغماً مع نبضة القلب ــ بالإضافة إلى كونها في المقام الأول فكراً وبالتالي كشفاً ــ أمر لا بد منه .. وابتداء فنحن لا نأخذ بنظرية العزل بين اللغة والفكر، أو نظرية الاستقلال النسبي مع التلاحم، وإنما نأخذ بنظرية الانصهار الشديد بينهما، ومع أن هذه النظريات وقفت عندها أقلام كأقلام ووتسن وجون ديوي الأمريكيين، وبياجيه السويسري، وفايكو تيزكي الروسي بالإضافة إلى مجهود العلماء الفرنسيين، ومع كثرة ما قيل عن شكلية البلاغة العربية والاهتمام بالمبنى دون المعنى، إلا أننا نعتقد إلى حد كبير أن المعنى لم يكن غائباً عند الحديث عن المعنى، وأن شدة الغوص

على اللفظ كانت من أجل الوصول إلى أقصى ما يعطيه اللفظ من معنى، وأن تكرار اللفظ والوحدة واللون لم يكن «لعثمة» بقدر ما كان أمر حضارة ترغب دائماً في البحث والوصول إلى المطلق، وبقدر ما كان في الوقت نفسه سيرة فكر تراعي المجتمع حين تقرر أن لكل مقام **مقالاً**. ومن زمن الجاحظ ــ وربما قبله ــ وهم يقولون إن كثير الألفاظ لكثير المعاني، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها، ثم يحدد أخيراً حازم القرطاجني النظرية العربية تحديداً واضحاً حين يقول في كتاب المناهج الأدبية : «وإنما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة ألسنتهم واختلاف طبائعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة، فصرفوا النقص إلى الصنعة، والنقص بالحقيقة راجع إليهم موجود فيهم، ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضاً .فرأوا أخسّاء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوره في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر، وكأن منزلة الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج من البردي، وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير لم يشتركا إلا في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن».

.. على أنه من المفهوم أننا لا نعني باللغة تلك الكلمات المتحجرة وإنما نعني بها عملية الخلق الذكي الجديد الذي يعطي الحساسية الجمالية لكل عصر ، فهي إذا كان من بعض مكوناتها الآن الصورة والرمز والأسطورة والتقطيع السينمائي، والعرض القصصي، والتوتر الدرامي، والتباين بين طريقة التعبير وما يعبر عنه .. الخ فإنها في الماضي كانت العزف الموسيقي المنفرد، والتشكيل البلاغي، وتكرار الوحدة، والانسجام بين طريقة التعبير وما يعبر عنه .. الخ، على أن هذا لا يعطي العصمة المطلقة لكل عصر، فما أكثر الذين عبروا بأفكار خاطئة عن عصرهم، وبلغة فاسدة

لا تعبر عن تجاربهم وبيئاتهم.

ما نريد أن نصل إليه أننا لا نريد أن نصادر بحضارة على حضارة، ولا بعصر على عصر، ولكن نريد أن نصل إلى ما يمكن أن يسمى «الحق الشعري» لكل عصر، وفي الوقت نفسه نرى أن هناك من الشعر ما يستطيع بقدراته الذاتية التجول في كل الأزمنة، وبخاصة تلك القصائد التي صهرت صهراً تاماً لغة وفكراً وعاطفة، والتي أصبحت كالسبيكة. على حد تعبير ابن الأثير ..

وحقيقة لقد استهجنت اللغة في الشعر من فترة، وقد كان هذا ردَّ فعل للذين جمدوها وحذلقوها وحنطوها إلى حد يثير الرطوبة والغثيان، كما كان محاولة من الذين أرادوا بها الوصول الإعلامي السريع للجماهير، ولقد كان وراء ذلك الاهتمام بالقائل لا بالمقول كنوع من عبادة البطل المصاب به **الإنسان** العربي، بالإضافة إلى أنه كان هناك من واصل التركيز في فهم الشعر على الجنس والبيئة والعصر، وعلى القول بتأثير النظام الحاكم ــ أو الثقافي ــ في عصر من العصور على القصيدة .. بل وعلى القول بأن القصيدة لا تفهم إلا عن طريق الأدب كله، لا عن طريقها هي

ولقد كان مما ساعد على ذلك التعميم في القول بأن اللغةالعربية ميراث حبهم وليس طاقة متجددة قابلة للتأثير والتأثر، وأنها لا تنبثق كنافورة من داخلها، **وإنما** تهبط عليها الأمطار والبركات من الخارج، ولقد كان مما ترتب على هذا القول بأن الشعر يعرف من اللغة، وكان الأوفق أن يقال : إن اللغة هي التي تعرف من الشعر، ولعل خير الآراء في هذه القضايا المتشابكة القول بأن النص الأدبي في المقام الأول مستقل بذاته وأدواته، وأنه كالبلد

الغريب الذي نودُّ زيارته، ففي الوقت الذي يسرُّنا أن نسمع عنه الأخبار والمعلومات، فإن مما يفسد علينا التجربة والمتعة بزيارته أن نتلقى بشأنه أحكاماً .. ومن هنا كان إلحاحنا الشديد في هذا الكتاب على التجول داخل النص، وتذوقه، وانتظار عطاياه التي كانت تسطع كلوحة البرق فجأة !.

مما يتصل بالقصائد التي نفرد لها هذا الكتاب ـــ ومن ورائها الشعر العربي كله ـــ محاولة تفهم الخصائص الجوهرية لهذا الشعر، **فحسبنا** أن نجري وراء «البناء بالصور» إذا كان لا يهدر ما نسميه «البناء بالموسيقى» ذلك لأن الأقرب إلى خصائص الشعر العربي التركيز على العنصر الموسيقي، انطلاقاً من مرتكزات أساسية في الحضارة العربية تقدم التجريد على التجسيد، وتقول بأن الماهية تسبق الوجود، وترى أن دلالة الألفاظ ـــ كما يؤكد ابن جني في الخصائص ـــ معنوية لا حسية، وحتى حين نرى العمل الشعري يركز على «العنصر التشكيلي» في القصيدة نلاحظ أن في مقدمة ما يهمُّ في هذا الجانب التشكيلي هو عنصر الزمن وبخاصة الإيقاع ومستوياته.

ثم إذا وسَّعنا الدائرة نجد أن التراث العربي بصفة عامة تراث سمعي، ونجد أن طاقة اللغة العربية باعتبارها من اللغات القديمة ترتكز على الميراث السمعي، ثم أنها لغة تعتمد على «التنغيم» الذي يزدهر عادة في اللغات الاشتقاقية تجري أوزانها ومعانيها على قياس واحد كلما اطَّردت، كما تساعد على ذلك حركات الإعراب، وعالم العروض والقوافي فكلها تجري مجرى الأصوات .

ولهذا كان من الطبيعي في تصورنا أن كثيراً من قيم البلاغة العربية كفكرة البديع، تقوم إلى حد كبير على أساس **موسيقي، على** نحو ما نعرف

من التصريع، والترصيع، والتشريع، والتقسيم، والجناس .. إلخ فهناك تركيز على الانسجام أكثر من التركيز على التناقض، وما أكثر القصائد التي ازدهرت في الشعر وأساسها الأول هو الموسيقى .

لقد كان وراء ذلك كما ذكرنا طبيعة اللغة والتراث ونفسية الإنسان العربي وتكرار المنظر من حوله، بالإضافة إلى ظواهر الحداء، والغناء، والترتيل والتجويد، والسَّماع ، والنقاد المحدثون يركزون على أن مما يتم به التنويع داخل القصيدة «الإنشاد»،وهم يقصدون به قراءة الشعر وفق ما يتطلبه المعنى، وما يحكمه «فن الإلقاء» ذلك لأنه يتطلب الضغط على بعض الكلمات وعلى بعض المقاطع وعلى طول الصوت في بعض، وقصره في بعض، كما ينطبق هذا على ارتفاع الصوت أو انخفاضه.

.. ولهذا كان الآمدي منسجماً مع حضارته حين رأى عند النازعين إلى التصوير بعداً عن الخط العربي، وما أكثر النقاد الكبار الذين ذهبوا إلى أن الوزن أعظم أركان الشعر ، والذين حرصوا على أن يكون هناك خطٌّ فاصل بين الشعر والنثر، وقد كان من وراء ذلك كراهيتهم «للزحاف» وما سموه «بالتخلع» لأنه يخرج بالشعر إلى النثر كما جاء في الوساطة.

ثم إن هناك جانباً أثيراً يلقي ضوءاً على ما نقول، وهو أننا نتأثر بأشياء موسيقياً قبل التعرف على معناها على حد ما نعرف من القرآن الكريم، ومن الأغاني التي تتصل بعدد من المناسبات، ولأمر ما فنحن لا ننزعج حين لا نفهم، ولكن ننزعج حين يكون هناك «نشاز» في موسيقى ما نسمع.

.. **انطلاقاً** من هذا **التصور** للشعر القديم، ومن الصنعة الموسيقية لهذه

القصائد، ومن كونها قصائد أعدت للإنشاد في المقام الأول، وفي ضوء ما يجري الآن في العالم نرفع شعاراً يقول «فلنرفع أصواتنا بالشعر» بعد أن أخمدنا صوته من فترة رعباً من مصطلحات «الجهارة» «والزعيق»،**ومن ثم** كانت دعوة إلى «الشعر المهموس»،**وكانت** هناك مبالغات في كبت عواطف الشعر المتفجرة، ولقد كانت في الواقع تهرباً من روح الغناء، ورفع الصوت وإدارة الحوار، **والانطلاق** الطبيعي مع فطرة الإنسان العربي في هذه الفترة، فالحياة أكبر من أن تكون «صالوناً أزرق» يهمس فيه بالشعر وبالعواطف وبالأفكار، وكأن الإنسان في هذه المنطقة المتفجرة من العالم لا يحق له أن يصرخ إلى جانب أن يئن، وإلى أن يتكلم على طبيعته فيما يتناول من شئون الحياة.

لقد أسلمنا «الشعر المهموس» إلى «الشعر المكبوت» بحيث تحول الشعر في جانب منه إلى تخرُّصات وأوهام وتنهدات وهذيان حواس، وسيولة لفظية وفكرية معاً.

وليس معنى ما نذهب إليه أننا نزيد «الشعر الخطابي» الذي قيل جانب كبير من الشعر في ظلِّه في الماضي، ذلك لأن الخليفة قد مات، ولم يعد هناك الفرد الذي يحشو فم الشاعر باللؤلؤ ــ كما حدث مرة ــ أو بالمرارة، ولم يعد من حق طبقة وحيدة تصرخ في المجتمع.

كما أنه ليس معنى أن المتنبي كان مجلجلًا أن على الشعراء أن يهمسوا،وأن يزرعوا السل في صدورهم، وأن يضعوا أنفسهم في قوالب مرهفة، وسمت مرسوم من قبل، وقد اقترب القاضي الجرجاني في الوساطة مما نريد حين طالب قارىء الشعر أن يتأمل نفسه عند الإنشاد، وأن يتفقد في الوقت نفسه ما بداخله من الارتياح للطرب، وأن يتذكر صبواته التي يثيرها هذا الشعر .

إن ما نهدف إليه أن يكون الشاعر صادقاً مع نفسه ومع لغته ومع عصره، فقد جسَّم نقاد العربية هذه القضية من زمن بعيد على حد ما نعرف من قول حازم القرطاجني «... ولأن النفوس أيضاً قد اعتقدت أن الشعر كله زور وكذب على ما رآه قوم قد حكى قولهم ابن سينا راداً عليهم ، وكان يجب على هؤلاء إن كان لهم علم الشعر ألا يحملهم الجسد فيما قصرت عنه طباعهم على أن يتكلموا في ذلك بغير تحقيق».

إن إنسان هذا العصر يريد أن يقيم حواراً بين اللسان والأذن، وأن يتذوق الكلمة المسموعة بالأذن والعين والعديد من الحواس كما فعل أجداد لنا من قبل، وكما يفعل العالم الراقي الآن الذي تحتشد فيه الجماهير للحصول على تذاكر تمكنها من الاستماع إلى «الليالي الشعرية»،كما يسارع إلى تلبية طلبات الجماهير بالشريط، والأسطوانة ، وبكافة أجهزة الإعلام الذي يلعب فيها الصوت دوراً هاماً .. إن العالم الآن يرتد إلى لغته الأولى ــ اللغة الأم ــ ليعيش من خلالها حياة مضاعفة، وليتمكن من التحول من «الفرد» إلى «الشخص» ، وليعيش مع ما يتفق تماماً مع إنسانيته، وليرسل صوته كما يحس به خشناً أو مرهفاً!.

تحت وطأة هذا الإحساس دفعت إلى دوائر النص بعلوم لا تدفع في هذا المجال الآن، كعلوم العروض والقافية والأصوات والنحو والصرف والبلاغة والنقد والتجويد، وقد سار في هذا الاتجاه كثير من الذين كتبوا بعدي، ولم يشيروا إلى انتفاعهم بما كتبت، خاصة وأنني بدأت هذه المحاولات في مجلة الشعر التي أرأس تحريرها، وها هي الطبعة الثانية في كتاب، كما أنني لم أحرم النص من بعض المفاهيم الحديثة في النقد العالمي، والله يعلم أنني لم أفرضها

على النص وإنما كان النص هو الذي يستدعيها استدعاء، وعلى الرغم من هذا فأنا أعتقد أن الشعر الجيد يبقى جانب كبير منه وراء كل عملية نقدية، ويظل أبداً قادراً على العطاء، فما قدمت كان ما استطاع النص أن يبوح لي به !.

.. ولعلي من خلال هذه النصوص التي حاولت الوصول إلى أغوارها، ومن خلال قضايا أثرتها، ومن خلال دعوة حارة إلى قراءة هذا النوع من الشعر قراءة جهرية ــ بلا خجل ــ أكون قد وصلت إلى شيء من تحديد ملامح الشعر العباسي .. صحيح أنني لا أعرف كتاباً صدر لخدمة النص العباسي بهذه الطريقة التي أقدمها بتواضع شديد، آملًا أن يدرس شعرنا كله بهذه الطريقة، وبخاصة بعد أن اكتفى «تاريخ الأدب» بالدندنة حول النص، وبعد أن حاول البعض تطبيق بعض المفاهيم المسبقة على الشعر، أما أنا فأعطي الصدارة في البحث للنص، وأفسِّر الشعر بالشعر وبالفنون التي تشاكله، وأطلق فيه أكثر من شرارة في ضوء ما يرتضيه النص من تقليب للغة، وتفهم لمحتواه بعدد من الأساليب وبما أحس به ــ كشاعر ــ في مواجهة النص.

وللحقيقة فقد عملت على إضاءتها ببعض «القناديل القديمة» حين حاولت إحياء بعض المصطلحات النقدية العريقة، فقد رأيت فيها بقية من حياة، ورأيت أنه لا بأس من أن تتدلَّى ــ كمشكاة ــ على النص.

.. وقد علقتها بالفعل، إلى جانب عدد من المشكلات التي تفرض نفسها على عالم الشعر الآن، وقد التزمت بخيط واضح للعرض ما عدا قصيدة «السيف أصدق» فقد فرضت علي ــ لطولها ــ طريقة خاصة بها.

على أنني في اختياري لم أقدم ما يعرف «بالقصائد النجوم» فقد بعدت إلى حد ما عن القصائد الصادحة في هذا العصر، لأعطي دلالة على ثرائه، ولأوسع دائرته، ثم إنني لا أكتم أن هذه القصائد كان لها تأثير في الماضي على نفسي، وأنني ما زلت أرى أنها حتى الآن تحرك العاطفة، وتحمل على التفكير، واتخاذ المواقف. وبتعبير القدماء عليها قميص يكاد يقطر صبغه، وفي كل عضو منها شمس طالعة .

على أن أي قارىء جيد الفهم الآن يستطيع أن «يتواجد» على قراءتها بلغة الصوفية، فالنص الجيد ــ كما قال مالك بن دينار عن المؤمن ــ مثل اللؤلؤة، أينما كانت حسنها معها .

«د. عبده بدوي»

الكويت في ١١ صفر ١٤٠٣
الموافق ١٩٨٢/١٢/٢٧

السَّيف أصدق

أبو تمام

مَوقعة عَمورية

كان من الدوافع وراء هذه الغزوة أن «تُوفيل بن ميخائيل» ملك الروم خرج بجيش إلى بلاد المسلمين، وفي طريقه تعرض لأهل «زبطرة» وغيرها من المدن، وقيل إنه في زبطرة قتل الرجال، وسبى الصغار والنساء، وفي «ملطيه» سبى ومثّل بالكثيرين، فقد كان يسمل العيون، ويقطع الأنوف والآذان، ولقد ضج الناس، واستغاثوا، وعاشوا في كرب عظيم؛ يوضحه دخول إبرهيم بن المهدي على المعتصم وإنشاده ــ قائماً ــ قصيدة منها :

يا غارةَ الله قد عَايَنْتِ فانْتَهِكي هَتْكَ النِّساء وما فيهنَّ يُرْتَكَبُ(١)
هبِ الرِّجال على أجْرامها قُتلتْ ما بالُ أطفالها بالذَّبْح تُنْتَهَبُ

وقد قال ابن الأثير : بلغ المعتصم أن امرأة هاشمية(٢) صاحت وهي أسيرة في أيدي الروم: وامعتصماه! فأجابها وهو جالس على السرير: لبيك! لبيك! ونهض من ساعته، وصاح في قصره: النفير! النفير!.

وابن العماد الحنبلي يوضح هذا بقوله عن المعتصم : كان قاعداً في مجلس أنسه والكأس في يده، فبلغه أن امرأة شريفة في الأسر عند علج من علوج الروم في عموريه، وأنه لطمها على وجهها يوماً فصاحت: وامعتصماه!.

فقال لها العلج : ما يجيء إليك إلا على أبلق؛ فختم المعتصم الكأس وناوله للساقي وقال: والله ما شربته إلا بعد فك الشريفة من الأسر وقتل العلج، ثم

(١) هناك رواية أخرى ، انظر الشعراء السود . د . عبده بدوي ص ١٩٦ .

(٢) اسمها عند ياقوت « شراة العلوية » .

نادى العساكر المحمدية بالرحيل إلى غزو عمورية؛ وأمر العسكر ألا يخرج أحد منهم إلا على أبلق فخرجوا معه في سبعين ألف أبلق، ثم لما حضر قال للساقي: ائتني بكأسي المختوم؛ ففك ختمه، وشربه، وقال : الآن طاب الشراب، سامحه الله تعالى وجزاه خيراً(١).

ومهما يكن الرأي في مثل هذه الروايات، فالأقرب إلى العقل أن المعتصم كان يتهيأ من فترة لغزو شامل في هذه المناطق، فقد سأل عن أمنع، وأحصن بلاد الروم، فقيل له عمورية لأنها عين النصرانية، وأصلها، وأشرف عندهم من القسطنطينية .

المهم أنه نهض لهذا الأمر، وقد بلغ من ثورة نفسه، وعزيمته على التضحية أنه استحضر القضاة والشهود، فأشهدهم على أنه قد وقف أملاكه وأمواله أثلاثاً : ثلثاً لله تعالى، وثلثاً لولده وأقاربه، وثلثاً لمواليه، وقد كان خروجه يوم الإثنين لليلتين خلتا من جمادى الأولى ٢٢٣ هـ بجيش جرّار لردّ هذه الهجمات البربرية، وتأميناً للدولة؛ وقد توغّل في ممتلكات الروم ــ وكان أبو تمام معه ــ وسار حتى أشرف على «عمورية» فحاصرها، وكان عليها بطريق اسمه «ياطيس» ــ وكان خال ملك الروم ــ ولقد كان معه تسعون ألف مقاتل.

وحين اعتزم المعتصم الفتح قال له المنجمون : إننا نجد في كتبنا أنها لا تفتح هذه الأيام، أما المنجمون في الجانب الآخر فكانوا يقولون : إنما يفتح مدينتنا أولاد الزنا؛ فإن أقام هؤلاء إلى زمان التين والعنب لم يفلت منهم أحد. وحين بلغ المعتصم هذا قال : أرجو أن يكفيني الله أمرهم قبل نضج التين والعنب، فأما روايتهم أنه لا يفتح مدينتهم إلا أولاد الزنا فمعي من أبناء

(١) شذرات الذهب في أخبار من ذهب ص ٦٣ ، ٦٤

الروم الكفاية، وكان أن تم فتحها، ووقع «ياطيس» في قبضته ؛ وقد قيل إن الموقعة كانت عام ٢٢٣، وقيل كانت عام ٢٢٤[١].

... وبالتالي كانت تلك القصيدة التي تمثّل «وثيقة تاريخية شعرية» والتي تمثل دوياً هائلاً في الشعر؛ وقد استمر هذا الدوي حتى الآن، ويبدو أن أبا تمام قد قالها بعد العودة. فهي لم تكن نتيجة «انفعال» وإنما كانت نتيجة «فعل»، وما أكثر ما اعتزّ الناس بهذه القصيدة اعتزازاً قومياً، لأنها راية مركوزة أبداً على قمة عالية في التاريخ، وفي الشعر، ولهذا نفسر معارضتها بوجه خاص في فترة الانتصارات على نحو ما نعرف من أمر القاضي شهاب الدين محمود، حين فتحت عكا على يد الملك الأشرف. وليس بعيداً عنا معارضة شوقي لها بالقصيدة التي تبدأ بقوله :

الله أكبر كم في الفتح من عجبِ
يا خالد التركِ جدِّد خالد العرب

(١) انظر تاريخ الموصل للأزدي تحقيق : د . على حبيبه ، ص ٢٢٣ ، تاريخ الخلفاء للسيوطي ٣٢ ط ١٣٠٥ ، تاريخ الطبري ١٠ : ٣٣٥

قصيدة السيف أصدق

هذه القصيدة من بحر البسيط، وهو من البحور التي يكثر استعمالها في الشعر العربي. بل إن تفاعيله تكثر في الشعر العامي، وتحمل في الغالب الكثير من الشجن. وقد سمي بسيطاً لانبساط أسبابه، بمعنى تواليها في أول الأجزاء السباعية، ولكن هذا البحر لا يختص بهذا، ولعل الأقرب إلى الصواب القول: إنه سمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه، وهو على ثمانية أجزاء : مستفعلن فاعلن أربع مرات.. الخ ويتفق مع طبيعة موضوع القصيدة الذي يحتاج إلى حالة بسط شديدة. أما القافية في نظرنا فهي نوع من الترجيع الصوتي المتكرر الشديد الصلة بغنائية اللغة العربية، فهي نوع له صلة بالجناس والسجع وما يشبههما، أو بعبارة أخرى هي جناس صوتي يعتمد على الحرف إن صح التعبير.

والقافية هنا هي «الباء» وهو صوت شديد مجهور، ولقد حرص القدماء على الجهر به في ضوء تلك الظاهرة المسماة «القلقلة»، ذلك لأنهم أرادوا إظهار كل ما في هذا الصوت من قوة، فلا يختلط بنظيره هذا الذي يرمز إليه في الكتابة الأوربية بالرمز (P) لأن مهموس الباء ليس صوتاً أساسياً من أصوات اللغة العربية، ثم إن الباء من الحروف الأُليفة في العربية، ففي كل ألف من الحروف تتردد ثلاثاً وأربعين مرة، وما يهمُّنا هو القول بأن هذا الصوت القوي الشديد المجهور، مما يتفق مع طبيعة التجربة الشعرية التي تتحدث أساساً عن حرب يمكن القول بأنها كانت قوية وشديدة؛ ومجهورة، ثم إنها تعطي موسيقى فخمة تتسق مع المعنى دائماً، ومن هنا نستطيع أن نحدس بمعنى القصيدة [1].

(١) انظر الأصوات اللغوية د. إبراهيم أنيس، ص ٥٢ وما بعدها، ومقاله في قافلة الزيت عدد نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٦٩

وقافية الباء تتراوح في القصيدة بين المفرد (اللعب) والجمع (الكتب) والمضاف إليه (ذو الذنب) والصفة (القشب) كما يستخدم الفعل المضارع واسم الصوت .. الخ وهذا يدل على أنه يستخدم كافّة طاقة اللغة. وقد تنبه ابن أبي الأصبع المصري إلى هذه القافية حين قال : لم يرض أبو تمام أن يقول: السيف أصدق أنباء من القلم حتى قال: من الكتب التي لا تكتب إلا بالقلم والدواة والقرطاس، والكاتب المطلق اليد واللسان والجنان، فالحظ الفرق بين كلامه وكلام المتنبي لتعلم مقدار ما بينهما [1] وقد تنبه ابن رشيق إلى أنه كان ينصب القافية للبيت ليعلق الأعجاز بالصدور، وذلك هو التصدير في الشعر «ولا يأتي به كثيرا إلا شاعر متصنع كحبيب [2]».

أما لغة القصيدة فهي منتقاة بصبر، ومزخرفة صوتاً وصوراً بأقصى ما تطيقه اللغة من زخرفة سمعية وبصرية، فوراء هذا التصور العام بأن اللغة من الله، ثم إنها تحمّلت أساساً كلام الله، وكلام البشر، فهي في صميمها لغة تأمل باطني له صلة بالكلي واللانهائي، بالإضافة إلى المزاج العربي الذي يفصل في الغالب بين الأرض والسماء، والمطلق والنسبي، واللانهائي والمحدود. ففي اللغة العربية هذه المزاوجة التي تجعلها مبالغة في الصقل والزخرفة إلى حد اعتبارها بعيدة عن لغة أهل الأرض، كما تجعلها في الوقت نفسه تتجول في الأسواق وفي كافة شئون الحياة، ولكن إمكاناتها الحقيقية تتفجر في الحالة الأولى، ولعل مما يساعد على هذا أن «الماهية عندها تسبق الوجود»، وأنها تعتمد على الفكر أكثر مما تعتمد على الحس، وأن دلالاتها معنوية لا حسية [3] المهم أن كل هذا ينعكس على القصيدة، فهناك الصقل الشديد، والزخرفة التي تشد الإنسان بصفة خاصة ـ كالمعمار ـ للأطراف العليا، والذخيرة التراثية التي تتكامل مع القيم الروحية، ويشكلان

(١) تحرير التحبير ٢٨٦ . (٢) العمدة ١/١٤٠ .

(٣) راجع تجديد الفكر العربي . د . زكي نجيب محمود ٣٢١ ، الخصائص لابن جني ١ : ٢٢٨ .

معاً قيمة صلبة داخل القصيدة، وهناك هذا النوع من القصائد الرحبة التي تفجر إمكانيات اللغة، وتساعد على الخلق، وتجعل الإنسان في غير غربة عن مناخه .. ثم أخيراً هناك هذه القيمة الضرورية في الشعر، وهي العثور على «محور» والوقوع على «قيمة» في القصيدة، ثم الانطلاق منها إلى رحلة ملونة في الزمان والمكان والنفس والمجتمع واللغة «بحيث تحتوي كل خطوة في هذه الرحلة على ما يبهر ويدهش، وبحيث يكون التقاء الكلمة بالكلمة والحرف بالحرف ـــ كاصطدام الرعد، سواء أكان الصوت زاعقاً أم مكتوماً، وبحيث يتكون في نهاية الأمر شيء يستطيع الإنسان أن يلمسه ويحدد أبعاده. دون أن يكون في مجموعه نتيجة حادة لتصميم مسبق ليظل دائماً في العمل العنصر السحري الانفجاري .. فالذي نريده هنا هو التحرك من المحور. أو التفريع على النغمة الأصلية بمعنى الانطلاق ثم العودة إليها .. الخ (١) . المهم أننا سنحاول النظر في هذه القصيدة من حيث علاقتها بالشاعر لا من حيث علاقتها ـــ كالعادة ـــ بالمستمع الذي وجهت إليه.

القسم الأول :

١ ـــ السَّيفُ أصدقُ أنباءً من الكُتُبِ
في حدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ

٢ ـــ بيض الصَّفائح لا سودُ الصحَائِف في
مُتُونهِنَّ جلاء الشَّكِّ والرِّيَبِ

٣ ـــ والعلمُ في شُهُب الأرماح لامِعَةً
بين الخميسين لا في السَّبعة الشُّهُبِ

٤ ـــ أين الرِّوايةُ أم أين النُّجومُ وما
صاغوه من زُخرفٍ فيها ومن كذِبِ

---

(١) انظر تطبيقا لهذا في مقالي بالعدد العاشر من السنة ١٣ (أكتوبر ١٩٦٥) من مجلة الآداب البيروتية .

٥ ـ تخرّصاً وأحاديثـــاً ملفّقـــة
ليستْ بنبْـــع إذْ عُدّتْ ولا غَرب

٦ ـ عجائبــاً زعمــوا الأيــام مُجْفِلــةً
عنهنّ في صَفَــرِ الأصْفــارِ أو رَجَب

٧ ـ وخوّفوا الناسَ من دَهْياءَ مظلمة
إذا بدا الكـوكبُ الغرْبـيُّ ذو الـذّنب

٨ ـ وصيّــروا الأبْــرجَ العُلْيــا مرتّبَــةً
ما كان منقلبــاً أو غيْــرَ مُنقَــلِب

٩ ـ يقضُون بالأمـر عنْهـا وهـي غافلـةٌ
ما دار في فَلَك منها وفي قُطُب

١٠ ـ لو بيّنتْ قطُّ أمراً قبْلَ مَوْقِعِه
لم تُخْـفِ ما حلّ بالأوثـــانِ والصُّلُبِ

ضوء على المفردات :

١ ـ الحدُّ الأول للسيف، والحدُّ الثاني الذي يفصل بين الشيئين. أي أن السيف إذا استعمل فقد برىء الأمر من الهزل.

٢ ـ الصفائح : السيوف العِراض، والمعنى أن السيوف تفصل بين الحق والباطل حتى تتبينه.

٣ ـ شهب الأرماح : أسنّتها. الخميس: الجيش. السبعة الشهب: زحل والمشتري والمريخ والشمس والزُّهَرة وعطارد والقمر.

٥ ـ التخرص : افتراء القول. النبع: شجر صلب، ينبت في رؤوس الجبال وتتخذ منه القسي. الغرب : شجر ينبت على الأنهار ليست له قوة،

والمعنى أن هذه الأحاديث ليست بقوية ولا ضعيفة.

٦ ــ مجفلة : هربت مسرعة خوفاً.

٧ ــ دهياء : داهية .

٨ ــ الأبرج : بروج السماء التي أولها الحمل وآخرها الحوت. وقد كان المنجمون يجعلون في النجوم منقلباً وثابتاً، فالثابت يحقق والمنقلب لا يحقق.

٩ ــ الفلَك : مدار النجوم الذي يضمها، والقطْب: كل ما ثبت فدار عليه شيء.

١٠ ــ يريد أن يقول: إنها لو كانت تعرف الغيب حقاً لظهر لها أمر الفتح.

ضوء على النص :

من المعروف أن النقاد العرب قد اهتموا بالمطالع اهتماماً كبيراً، وهناك ما يشبه الإجماع على أن الشعراء الكبار يحسنون المفتتح والمختتم [١] ، ولقد كانت هناك مرونة عند العديد من النقاد عندما لم يشترطوا أن تبدأ كل قصيدة مادحة بالغزل، على نحو ما نعرف من قول ابن الأثير: إذا كانت القصيدة في حادثة من الحوادث، كفتح مقفل، أو هزيمة جيش، أو غير ذلك فإنه لا ينبغي أن يبدأ فيها بغزل. وقد كرر هذا بالنسبة لمفتتح هذه القصيدة العقاد في الديوان، فقد شهد لأبي تمام «بحسن الذوق» لأنه ترك الغزل في القصائد التي تتعرض للعظائم . ويجيء في مقدمة هذه القصائد قصيدته هذه في فتح عمورية.

(١) تعرض ابن رشيق لهذا في بابي : المقاطع والمطالع ، المبدأ والخروج والنهاية ، كما قال : والغالب عليه نحت اللفظ وجهارة الابتداء : العمدة ١/١٤٥ . ٥٦ .

والملاحظ أن أبا تمام قد «صرع» في البيت ليجذب الانتباه، وليعطي كثافة موسيقية مؤثرة، بل إننا نراه يكرر هذا الصوت القوي الشديد المجهور في البيت الأول أربع مرات، ثم يعمل على أن يشاغلنا به مرَّة أو أكثر من مرَّة في كل بيت من أبيات القصيدة، فالشاعر يحاصرنا حقيقة بهذا الحرف الذي لا يصبح حرفاً، وإنما يتحول إلى مناخ موسيقي يتفق وطبيعة التجربة، بل إنه ليثير بغزارته الخيال، ويذكرنا بما قاله ت.س. اليوت عن «الخيال الصوتي». ومما يتصل بالغزارة الموسيقية في هذا المجال.. أنه في البيت الثاني جاء بالصحائف مع الصفائح مما يسمَّى تجنيس القلب، لأن الهجاء متساو وإنما قدمت الفاء، وهذا يعطي نوعاً من الإشباع الموسيقي للنغمة الأصلية في البيت الأول، وبصفة عامة فالبيت الثاني تفريع على نغمة المطلع، واستطراد أول، ونوع من الزخرفة ساعد عليه الطباق والجناس، كما ساعد عليه التكرار الملحوظ المقوي للمعنى في كلمتي «الشك والريب» وإن كان بعض البلاغيين يسميه تطويلاً.

والشاعر هنا يستخدم أقوى أدواته الممثلة بصفة خاصة في الطباق والجناس، فإذا كان الجناس تقابلًا نغمياً يحرِّك الذهن، ويجسِّد الصورة، ويثير الخيال، ويساعد على التناغم، فإن هناك تقابلاً آخر يقوم على التضاد، وإذا كنا قد أكَّدنا من قبل أن التناقض يشعل اللغة، وأن التقابل بين المعاني، وإيجاد الائتلاف بين المختلفات، وجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة على حد ما يقرر عبد القاهر الجرجاني، يعتبر قَسَمة واضحة من قسمات الشعر العربي، فإن هذه القسمة أوضح ما تكون عند أبي تمام، ذلك لأنه يرتكز ارتكازاً كبيراً على التنافر بين اللفظين (طباق) وعلى التنافر بين الجملتين (مقابلة) فهو يستحضر في ذهنه ما يسمى عند علماء الشريعة بمفهوم المخالفة، وعند المتأدبين بنوافر الأضداد، وكل هذا يعطي القصيدة حيوية، ونوعاً من الجدل غير المسموع، والتلوين في حركة ذهنية إلى الشيء ونقيضه، وكأنه يريد أن

يثبت أن في العدم وجوداً وفي الوجود عدماً، وأن الصراع شيء حتمي في صميم الحياة، ومن هنا ترى الحياة ــ وبالتالي القصيدة ــ معركة متجدِّدة، وهذه النظرة في الصميم من الحياة وفي الفن، وذلك لأنه يمكن إدراك صلة بين النزعة الدرامية وذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما نراه متقاطعاً، ومتشابكاً، ومتجادلاً مع أفكار أخرى، بل ويمكن إدراك تلك الصلة المرهفة التي يطرب لها الذهن، وتتناغم في دوائر هندسية لا تنتهي بانتهاء القصيدة، وبين اللانهائي الذي تخشع له القلوب والعقول معاً!! فما نسميه بديعاً قد يبدو خشوعاً متكرراً، ومحاولة نشطة لتوليد المعاني من بعضها البعض في صورة تشكيلية، ورغبته لا تنتهي في الإيماءة إلى المطلق! والدائم! وما يبدو تعثراً في الحركة يصبح بعد تأمل معاناة في التدرُّج من الأكثف إلى الألطف على نحو يبدو متوائماً مع وجهة النظر الإسلامية.

والملاحظ أن الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى لم يورد «فعلًا» وإنما اعتمد أساساً على «الاسم». قد يكون وراء هذا أن اللغة العربية تعطي الصدارة للاسم على الفعل والحرف، وأن الاسم أخفُّ من الفعل على الأذن، وأنها تهتم بالأشياء أكثر من اهتمامها بالعلاقات التي تكون بين الأشياء. المهم أنه يعطينا الفعل بعد ذلك مهتماً بعنصر الزمن فيه. ثم إننا نلاحظ أن أبا تمام يراوغنا ــ كعادته ــ عن معانيه، ويماطلنا ــ كالبخيل ــ عن صوره، ومما يساعد على هذا أنه لا ينزلنا منازل فقيرة عارية تستوعب بطرف من الصور، وسحبه من الموسيقى، وإنما يعرض علينا قصوراً جليلة، ويشاغلنا بمحتويات مذهلة، ويجاذبنا بإطارات من ذهب لكل صورة، ويؤرجحنا فوق سجاجيد فارسية منمنمة، ويبهرنا بنوافير ترسل الماء والضوء والموسيقى، ثم إنه في الوقت نفسه يعطي للغة نوعاً من الاستعلاء الصوتي، والزهوّ الراسخ، فلغته حول ــ وداخل ــ هذا الجلال «ملكة متوجة» حقاً .. ملكة لا تضحك ولا تثرثر، ولكن تقول كل شيء بمقدار، وبجد يكاد يكون عابساً!.

.. والملاحظ أن البيت الثالث وما بعده يعتبر «استطراداً ثالثاً» لما سبق أن ذكره، لأنه يريد أن يقول : العلم في الفعل (الحرب) لا في القول (التنجيم). والعصر يذكر لنا أن التنجيم كان قضية مطروحة على الناس في هذا الزمن في الجانب الرومي وفي الجانب العربي، وهذا يؤكد وقفة الشاعر الطويلة عنده، وكيف أن نظرته المتلاقية مع نظرة المعتصم كانت علمية، وكانت تحدياً للآراء الشائعة. ولقد كان أبو تمام على دراية بعلم الفلك كما يبدو من شعره، وحديثه عن «المذنب» في البيت السابع يلتقي بالآراء التي ذكرت أن ظهوره كان في الأفق العربي عام ٢٢٣ ثم كان اتجاهه إلى المشرق واستمراره أربعين ليلة، وكان بالغ الطول.

.. ثم إننا نراه موفقاً في كل جملة، فهو يقول شهب الأرماح بدلًا من الأسنَّة، لأن الحديث يدور عن الشهب، ولأنه يريد أن يرسم صورة مركبة فيها الضوء والحركة ـ ومن خلفها حديث الناس ـ وقد ساعدته الحروف على هذا إلى حدٍّ كبير. ثم إنه يراعي الترتيب الزمني فيقول صفر، ثم رجب، ويقول صفر الأصفار تعظيماً لشأنه، لأنه ينتظر فيه أمر شاق، ويأتي بالوصف لتأكيد الهول في (دهياء مظلمة)، كما يكرر العين في المثال (خاف: خوفوا، صار: صيروا) ليدل على هذا تكرار الفعل، وليعطي للموقف ما يستلزمه من الشدة؛ ومقاربة الانفجار، وقد ساعده على ذلك أن وسط الفعل أقوى من طرفيه، ثم إن هناك صلة بين التضعيف والتمثيل الحسِّي.

.. المهم أن هذه الأبيات العشرة تدور حول قضية هامة تقول: إن الذي يفصل في الأحداث الكبرى هو الفعل لا الكلام، وهو الحرب وليس كلام المنجمين. وما أحسن قول الصولي وهو يتعرض للبيت الثالث فيقول: صحّيح العلم في الحرب لا ما استدللتم عليه بالنجوم. والملاحظ أن الشاعر يلاحق كلمات الكهانة والتنجيم ـ على طريقته في التضاد ـ بكلمات عن العمل والتصميم، وفي ضوء هذا كله يكشف الشاعر عن وجه العصر الذي كان يهتم بالفلك، ويكشف عن وجهة نظر أخرى تقول : إن العلم مالا

يستقر داخل النظريات ولكن ما ينفجر خارج النظريات، وهذا الالتزام بهذا الموقف الحركي المتفجِّر يتفق تماماً وطبيعة التجربة الشعرية، فلو لم يأخذ أبو تمام هذا الموقف لتناقض مع موضوع القصيدة، بل ولتناقض مع نفسه. ذلك لأنه كان عاصفة على عصره، ولأنه كانت في داخله ــ ومن حوله ــ معارك لا تنتهي ، بل إنه يريد أن يقول إن هناك انتصارين لا انتصاراً واحداً، لأنه إلى جانب الانتصار في الحرب كان هناك انتصار على الفكر المتخلِّف في الجانبين.

.. ثم إنه يبالغ في السخرية من الروم بأكثر من طريقة، وهو يجعل من هذه السخرية مقدمة للقصيدة، وكأنه لم يشأ أن يتخلص تماماً من المقدمة التي تكون في قصائد المدح، فكان أن بدأ بهذه المقدمة التي تتفق وموضوعه، وكأن هذا يتفق ــ إلى جانب ما قيل من أن المقدمة وسيلة لغرض هو العطاء أو أنها ترمز بالطلول والنسيب إلى العدم والوجود ــ مع هذه الطبقة التي كانت سائدة، وكيف كانت النظرة إلى الممدوح نظرة إلى مثل أعلى لا بد من الترقي إليه، أو أنه لا بد للشيء الهام من «براعة استهلال».

القسم الثاني :

١١ ــ فَتحَ الفُتوح تعالى أنْ يُحيطَ به
نظمٌ من الشِعر أو نثرٌ من الخطَب

١٢ ــ فُتحٌ تَفتَحُ أبوابُ السماء له
وتبرُزُ الأرض في أثوابها القُشُبِ

١٣ ــ يا يومَ وقْعَةِ عَمُّورِيَّةَ انصَرفتْ
منكَ المنى حُفَّلًا مَعسُولةَ الحَلَب

١٤ ــ أبقيتَ جَدَّ بني الإسلام في صَعَدٍ
والمشركين ودارَ الشِرْك في صَبَب

١٥ ــ أمَّ لهمْ لو رَجَوْا أنْ تُفْتَدى جَعلوا
فداءهـــا كلَّ أمّ منهُـــمْ وأب
١٦ ــ وبَرْزَةُ الوجْه قد أعْيَتْ رياضَتَها
كِسرى وصدّت صُدودا عن أبي كرب
١٧ ــ بكْرٌ فما افْترعتها كفُّ حادثةٍ
ولا ترقّتْ إليها همّـــةُ النُّـــوب
١٨ ــ منْ عهْد إسْكندر أو قبْل ذلك قدْ
شابت نواصي اللّيالي وهي لمْ تشب
١٩ ــ حتى إذا مَخَّضَ الله السنينَ لها
مَخْض البخيلة كانت زُبْدَة الحقب
٢٠ ــ أتتهُـمْ الكُرْبَـةُ السّوداءُ سادرَةً
منها وكان اسْمهـا فَرّاحـة الكُـرَب!

ضوء على المفردات :

١١ ــ أن يحيط به: أي من أن يحيط به. ١٢ ــ تفتح أبواب السماء له: أي بالغيث والرحمة، والقشب: الجدد. ١٣ ــ حفل : مليئة باللبن والاستعارة هنا للمني. الحلب: ما حلب من اللبن وهو مستعار. ١٤ ــ الجد: الحظ، الصعد: المكان الذي يصعد فيه، الصبب: المكان الذي ينصبّ فيه أي ينحدر. ١٥ ــ الأم: أصل الشيء ومعدنه. ١٦ ــ برزة الوجه : تخاطب الرجال ولا تستر وجهها. أبو كرب: كنية أحد التبابعة.

١٧ ــ افترعها : افتضها، والمعنى أن هٰذه المدينة لم تفتح من قبل.
١٩ ــ المخض : الحركة لإخراج الزبد. ٢٠ ــ سادرة: لا تهتم بشيء.

ضوء على النص :

بعد المقدمة التي سبقت نرى الشاعر يريد أن يضفي نوعاً من البهجة على موضوعه، فبعد أن نصب السيف على الحياة، وسخر من القوم، وتحدث عن العلم ومشتقاته ــ والعلم لا يقدم إجابة شافية لكل سؤال مطروح ــ نراه يكرر مادة «فتح» أربع مرات في بيتين، وهذا من التكرار الملحوظ، وهناك نوع خفي في القصيدة مثل: زخرف، كذب، تخرص، أحاديث ملفقة، وهو يتحدث عنه بصورة عامة، ثم يضعنا فجأة ــ ليعلي من شأن الفتح ــ أمام هذه المدينة التي ليست كالمدن، ذلك لأنها كالأم بالنسبة للروم، ولأنها كانت منيعة استعصت من قبل على التبابعة، وكأن الزمن كان يدخرها ادخاراً لتقع في قبضة المعتصم!.

والشاعر في هذا القسم بصفة خاصة يحسن تقليب اللغة، وكأنه يؤكد المقولة التي تقول : إن الشعر الذي لا خطر له لا جمال فيه، وإن الأثر كلما امتلأ بالأسلوب امتلأ بالمعنى، فالشاعر يشحن في هذا القسم ألفاظه شحناً شديداً، ويلح عليها لتعطي المزيد من الظلال والأصداء والإيماء، ذلك لأنه بعد المقدمة التي افترضناها، يريد أن يسلط على قارئه فجأة سيلاً من المؤثرات، ليؤكد لنا أن ثمرة هذا كله لم تكن سقوط مدينة في معركة، ولكن كان أمر «زبدة الحقب!».

ومع أن الشاعر ينطلق من «حدث تاريخي» إلا أنه يصهر هذا الحدث التاريخي صهراً شديداً ليبعده عن برودة التاريخ، ثم يجرد هذا الحدث على نحو ما قررنا، فبعد أن كانت في ذهننا مدينة، نراها تتحول إلى فكرة الأمومة، ثم البكارة، ثم فكرة النقاء المدّخر!.

ولما كان الموضوع متوتراً في نفس الشاعر، ومضغوطاً، ويريد الشاعر أن

يقدمه على مراحل زمنية، فإننا نرى الشاعر يعبر عن هذا كله بظاهرة التشديد المتكررة (تفتح. عمورية. حفلاً. جد. الشرك. أم. أم. صدت كف. ترقت. همة. النوب. مخض. السنين)، فهنا إلى جانب العنصر التعبيري نوع من التمثيل الحسي، وهناك من يعتبر المبالغة في الأسماء والأفعال من وجوه الإعجاز [1].

ونلاحظ أن أبا تمام لا يتردَّد أمام اللفظ الأجنبي كعمورية، إسكندر. وإنما يضعه في المكان المناسب .

والشاعر بالإضافة إلى أدواته المعروفة، نراه في هذا القسم مهتماً بالأمومة والأنوثة، وما يخصُّ كلًا منهما، وكأنه يومىء إلى أن هذا القسم هو الأصل الأول الحقيقي للقصيدة، بالإضافة إلى ما سنذكره بعد ذلك. فالأرض عنده أنثى تبرز في الأثواب القشبية، وعمورية إذا كانت أنثى أشبعت رغبات الفاتحين، فإنها أم بالنسبة للروم، ثم إنها إذا كانت أنثى تستعصى على كسرى وأبي كرب فليس هذا رغبة منها في العفة المطلقة، ولكن لتسلم نفسها في نهاية الأمر ــ في شهوة ــ إلى المعتصم ، وهو يصفها بصفات أنثوية خالصة، فهي برزة الوجه تجهد الرجال، وهي بكر لم تفض، ولم تقترب منها كف، ولا همة، وهي زبدة الحقب!.

كما أنه يذكر أن السماء أنثى تفتح أبوابها وتعطي، وفي الوقت نفسه يسوق حشداً من المؤنَّثات فيقول إلى جانب ما مرَّ بنا (أبواب السماء، تبرز الأرض، وقعة عمورية، المنى، دار الشرك، أم، برزة الوجه، بكر، كف حادثة، نواصي الليالي، مخض البخيلة .. الخ).إن هذا يذكر بما قيل من أن كل ما هو حضاري هو أنثوي، وأن الكائن الأول يكون في حالة تخلقه على هيئة الأنثى ثم يتشكل الذكر بعد ذلك، وأن الرجل في المشيب يعود إلى حالة من

(١) بصائر ذوي التمييز للفيروزابادي . ت محمد علي النجار ص ٧٢ .

الأنوثة، فالصوت يرق والعواطف ترق، كما أننا لن نعدم هذا عند الشباب في حالة العشق.

وبالإضافة إلى فكرة الأمومة والأنوثة ــ أو انطلاقاً منهما ــ نراه في القصيدة مهتماً بفكرة الحلب، والمخض، وكأنهما تعادلان عنده مصطلح «العطاء»، كما أنه حين يعتبر المدينة أنثى، يجعل الضعف مساوياً للأنوثة، والقوة معادلة للذكورة، وفي الوقت نفسه قد يلجأ إلى إثبات ما يقول عن طريق سلبه كقوله: بكر فما افترعها؛ كنوع من أنواع التلوين في الكلام، وإظهار المقدرة.

والاهتمام بالمرأة إلى هذا الحد يرد على الذين يقولون : إن العرب بحكم ارتحالهم وغزواتهم وفتوحاتهم لم يستطيعوا أن يسكنوا إلى المرأة سكونا تاماً يسمح لهم بالارتباط العميق .. كأنه لم يطلب منهم أن يكون السكن والمودة، وكأنهم لم يفتتحوا بها الكلام، وكأنه لم تكن وراء هذه الحرب ــ ووراء هذه القصيدة ــ صيحة امرأة قالت : وامعتصماه!.

القسم الثالث :

٢١ ــ جرَى لها الفألُ بَرْحاً يوم أَنْقِرَةٍ
إذْ غودرتْ وحْشَةَ السَاحاتِ والرُّحَبِ
٢٢ ــ لمّا رأتْ أختَها بالأمسِ قد خربَتْ
كان الخرابُ لها أعْدى من الجرَبِ
٢٣ ــ كمْ بيْن حيطانها من فارس بطلٍ
قاني الذّوائبِ من آني دمٍ سَرِبِ
٢٤ ــ بسُنَّةِ السَيفِ والحنَّاءُ منْ دمه
لا سُنَّةِ الدينِ والإسلامِ مُختَضِبِ

٢٥ ــ لقد تركْتَ ـ أمير المؤمنين ـ بها
للنّار يوماً ذليل الصَّخْر والخشب
٢٦ ــ غادرتَ فيها بهيم الليل وهو ضُحى
يَشُلُّه وسْطها صُبْحٌ من اللهَب
٢٧ ــ حتّى كأنَّ جلابيب الدُّجى رغبتْ
عن لونها وكأنَّ الشَّمس لم تغِب
٢٨ ــ ضوء من النّار والظلماءُ عاكِفةٌ
وظلمةٌ من دخان في ضُحى شَحِب
٢٩ ــ فالشمسُ طالعةٌ منْ ذا وقد أفَلَتْ
والشَّمس واجبة منْ ذا ولم تَجِبِ
٣٠ ــ تصرَّح الدَّهر تصريحَ الغمامِ لها
عن يوم هيجاء منها طاهرٍ جُنُب
٣١ ــ لم تطلع الشمس فيه يوم ذاك على
بان بأهْلٍ ولم تغْرُبْ على عَزَب
٣٢ ــ ما ربْعُ ميَّةَ معموراً يُطِيفُ به
غيلانُ أبْهى رُبى من ربْعِها الخرِب
٣٣ ــ ولا الخدودُ وقد أُدْمِين من خجلٍ
أشهى إلى ناظرٍ منْ خدِّها التَّرِب
٣٤ ــ سَماجَةً غَنِيَتْ منّا العيون بها
عنْ كل حُسْنٍ بدا أو مَنْظر عَجَب
٣٥ ــ وحُسْنُ مُنقَلبٍ تبدو عواقبُهُ
جاءتْ بشاشَتُه من سوء مُنقَلَب
٣٦ ــ لو يعلم الكُفر كم من أعْصُرٍ كمنتْ
له العواقبُ بين السُّمْر والقُضُب

ضوء على المفردات :

٢١ ــ الفأل: أكثر ما يجيء في الخير، وهو هنا على معنى الشر. برحاً: من البارح وهو ما ولاك ميامنه، وهناك من يتيمن به ومن يتشاءم به. أنقرة: موضع في بلاد الروم وبه قبر امرىء القيس. ٢٢ ــ أختها : راجعة على عمورية ويريد بأختها أنقرة. ٢٣ ــ قاني النوائب: محمرُّها. الآني: أصله في الماء الحار المغلي واستعاره ههنا للدم. سرب: سائل ٢٤ ــ بسنة السيف : أي بما سنه السيف لأن هناك من الصحابة والتابعين من يرون أن من السنة أن يخضبوا شعورهم بالحناء وما يجري مجراها، ويكرهون الخضاب بالسواد ويؤثرون الحمرة. وهذا من الجناس المجازي، كما أن الطباق في البيتين التاليين مجازي. ٢٦ ــ يشله: يطرده. وفي البيت مطابقة في موضعين. ٢٩ ــ من ذا الأولى: يعني به لهيب النار، ومن ذا الثانية يريد بها الدخان. وجبت الشمس: سقطت في المغرب. ٣٠ ــ تصرَّح: تكشَّف، طاهر جنب: أي أن هذا اليوم كان فعل ما فيه حلاً لأن الغزو مندوب إليه فهو طاهر من هذا الوجه، وجنب لأنهم أخذوا السبي فوطئوه فاحتاجوا إلى الغسل. ٣١ ــ معنى البيت: لم يترك منهم من كان بنى بأهله لأنه قتل، ولم يبق في هؤلاء عزب لأنهم وطئوا السبي. ٣٢ ــ معنى البيت: ما ربع مية المعمور الذي أكثر وصف حسنه الشاعر ذو الرمة بأحسن ربى من هذا الربع الخرب فى عين من فتحها. ٣٣ ــ الترب: الذي لصق بالتراب ٣٤ ــ سماجة : قبح. يريد أن يقول : خراب عمورية قبح عند أهلها، وقد استغنت عيوننا عن كل حسن بها لأنها تفوق كل حسن في عيون المسلمين الظافرين. ٣٦ ــ المعنى: كانوا في تلك الأعصر غافلين عما حلَّ بهم من القتل والتخريب.

ضوء على النص :

الشاعر هنا في هذا القسم يجذب الاهتمام إلى ساحة المعركة وما دار فيها، وكأنه يريد أن يصل بنا بعد المقدمة، وإجمال حقيقة الموقف ـ وحقيقة الموقف هنا تغري لأنها تجسّم طبيعة النصر، وكيف أن هذا النصر لم يكن سهلًا أو عفواً ـ إلى صميم الموضوع.

والشاعر يحس قدراته في وصف الدمار والتخريب فيتكىء عليها، وهو هنا لا يصف، وإنما ينفعل بالموقف بحيث نكاد نحس سعادته وهو يشهد الدم والنار، ومفردات الشاعر وموسيقاه تكاد تكون خارجة لتوها من المعركة (النار. ذل الصخر. الخشب. الحطب. بهيم الليل. اللهب. الظلمة. الدخان) وقريب من هذا أنه يحرك السيف، وعدداً من الأدوات الحربية في كل القصيدة، فالقضية أساساً لم تكن قضية السلام وإنما كانت قضية الحرب. ثم إن أبا تمام قد شارك ـ مع عصره ـ في هذه الحرب، والحرب توتر النفس، وتشرع الحواس، وتقوي الإحساس بالخراب والتدمير، وبكلمة جامعة بالموت، وقد مرت بنا الصلة المرهفة بين الشاعر والموت! (١) ولقد ظلت الصلة بالحرب موجودة في نفس أبي تمام إلى حد قول ابن الأثير: إن في شعره طنين السلاح! فلقد نقل جو الحرب إلى القصيدة نفسها، والقصيدة ـ أي قصيدة جيدة ـ نوع من إعلان الحرب على الحياة بسلاح اسمه اللغة .

وقد كان من الطبيعي أن يشعل هذا الموقف المحتدم الألوان عند الشاعر، وهو يستخدم بصفة خاصة اللونين : الأبيض والأسود ومشتقاتهما، فتحت الأول مثلاً تندرج: الشمس، والضحى، واللهب، والضوء، والحسن، والصبح، والبشاشة. وتحت الثاني تدرج الظلماء ، والظلمة، والدجى،

(١) أبو تمام وقضية التجديد في الشعر : د . عبده بدوي ٦٨ وما بعدها .

والدخان، والترب، والسوء، كما نجد للشحوب مكاناً. ونجد اللون الأحمر ممثلًا في قوله: قاني الذوائب، الإدماء من خجل، والحديث عن الاختضاب. ومن شعره نعرف أنه يفرق بين اللون والضوء. وبصفة عامة نراه في القصيدة يسلط اللون الأسود على الشك والريب والأحاديث الملفقة، ويجعل اللون الأصفر للشحوب والمرض. أما فكرة النور فهي من أدواته الرئيسية، وفكرة النور ــ كما هو معروف ــ في الصميم من العمل الفني؛ وليست من الفن التشكيلي فقط، حتى لقد قيل: إن أي تحول أسلوبي عام في تصوير الضوء يعكس تحولًا في الحضارة كلها. وبصفة عامة ففكرة النور مبثوثة في أعمال أبي تمام، وهي تعني عنده الخير والهدوء، والصفاء، والمطلق .. فالنور عنده له عمق ورنين!.

والشاعر يستعمل أسماء الأضداد ليشغل فكر قارئه، وقد يغلب الجانب الأضعف كحديثه عن «الفأل» فهو يؤنث وتذكيره أشهر، وأكثر ما يجيء في معنى الخير، ويجوز أن يقع على ما كان من خير وشر، وهو في بيته بهذا القسم مقصود به الشر. كما أنه يأتي بما يحتمل القولين، فالبارح ضد السانح، والعرب تختلف فيهما: البارح ما ولاك ميامنه، والسانح ما ولاك مياسره، وبعضهم يعكس ذلك، ومنهم من يتيمن بالبارح ويتشاءم بالسانح، ومنهم من يأخذ بغير ذلك. كما أنه يأتي بما يحتمل في التفسير أكثر من معنى، فكأنه يحقق ما قاله أبو إسحق الصابي من أن خير الشعر ما أعطاك نفسه بعد مماطلة.

ثم إنه كعادته يشاغله التراث على نحو ما نرى بصفة خاصة في البيت الثاني والثلاثين، فهو يريد أن يقول فيه: ما ربع مية المعمور الذي أكثر وصف حسنه ذو الرمة بأحسن ربى من هذا الرّبع الخرب في عين من فتحها، وفي البيت حذف يدل على المعنى: وذلك أنه ذكر ربع مية وليس له بهاء إلا عند غيلان لكثرة حديثه عنه، فكأن المعنى: ما ربع مية في نفس

غيلان أبهى من هذا الربع الخرب في أعين المسلمين. وهو في هذا البيت يذكرنا بما يسمى عند البلاغيين «التفريع» وبقسم منه يسمى النفي والجحود لتقديم حرف النفي على جملته، وأكثر ما يقع الأصل في بيت والتفريع منه في بيت آخر، إما قريباً منه، وإما بعيداً عنه، وقد يقع منه ما يكون الأصل والفرع معاً في بيت واحد على نحو ما ذكر أبو تمام.

وبصفة عامة قد تكون الوقفتان متناقضتين في الظاهر، ولكنهما نفسياً لا تختلفان تماماً، لأن الاستمتاع وراء كل.

القسم الرابع

٣٧ ـ تدبيرُ مُعْتَصِم بالله منتقم
لله مُرْتَقِب في الله مُرْتَغِب

٣٨ ـ ومُطْعِمِ النَّصرِ لم تكْهَمْ أسنَّته
يوماً ولا حُجِبَتْ عن رَوْح مُحتَجِب

٣٩ ـ لم يَغْزُ قوماً ولمْ يَنْهَدْ إلى بلد
إلّا تقدَّمهُ جيْشٌ من الرُّعُب

٤٠ ـ لو لم يقدْ جحْفَلًا يوم الوغى لغدا
منْ نفسه وحْدها في جَحْفلٍ لجب

٤١ ـ رمى بك الله برجَيْها فهدَّمها
ولو رمى بك غيْرُ الله لم يُصب

٤٢ ـ من بعد ما أشّبُوها واثقين بها
والله مفتاح باب المعْقل الأشب

٤٣ ـ وقالَ ذو أمْرِهمْ لا مَرْتع أممٌ
للسَّارحين وليس الوِرْدُ من كَثَب

٤٤ ـ أمانياً سَلَبَتْهم نُجْحَ هاجسها
ظُبى السيوف وأطراف الْقَنا السُّلُب

٤٥ ــ إن الحِمامَيْن من بيضٍ ومن سُمْر
دلوا الحياتَيْن من ماء ومن عُشُب

٤٦ ــ لبَّيت صوتاً زِبَطْرِياً هرقت له
كأس الكرى ورُضاب الخُرَّد العُرُب

٤٧ ــ عداك حَرُّ الثغور المُسْتضامة عن
بَرْد الثُغور وعن سَلْسالها الحَصِب

٤٨ ــ أجَبْتَهُ مُعْلناً بالسَّيفِ مُنْصلتاً
ولو أجبت بغير السَيف لم تُجب

٤٩ ــ حتّى تركْتَ عمودَ الشِرْك مُنْعفراً
ولم تعرِّجْ على الأوتاد والطُنُب

ضوء على المفردات :

٣٨ ــ مطعم النصر : يعني الممدوح، جعل الممدوح متعوداً للنصر كما يتعود القانص أن يطعم من لحم الصيد. لم تكهم: لم تنب ٣٩ ــ لم ينهد: لم ينهض إليه. ٤٠ ــ الجحفل : الجيش العظيم. اللجب: الصخب الكثير الأصوات. ٤٢ ــ اشبوها: صعبوا امرها بأن أكثروا حولها الجند. ٤٣ ــ ذو أمرهم: رئيسهم المرتع: المكان الذي ترتع فيه الرعية. الأمم: القريب . الكثب: القرب. ٤٤ ــ هاجسها: ما يهجس في الصدر. ظبى السيوف: حد السيوف. السلب: الطويلة. ٤٥ ــ الحمامين: النبات والماء والمعنى لا تنال لذة الأكل والشرب إلا بالرماح والسيوف، فالبيض والسمر دلوا الحياتين : الحياة بالماء والحياة بالنبات. ٤٦ ــ زبطرى منسوب إلى زبطرة. العرب: جمع عروب وهي المتحببة إلى زوجها. ٤٧ ــ عداك: صرفك، الثغور الأولى: جمع ثغر العدو، والثغور الثانية من ثغر الإنسان والمعنى: صرفك عن برد هذا الريق في ثغور الحسان ما في قلبك من أمر

الثغور التي أبيحت وتمكن العدو منها، وفي هذا البيت مطابقة ومجانسة. ٤٨ ــ منصلتاً: ماضياً. والمعنى: من أجاب إذا لم ينتفع بجوابه فكأنه ما أجاب. ٤٩ ــ منعفراً: ملتصقاً بالتراب، والمعنى: قصدت قصبة الكفر دون القرى والرساتيق.

ضوء على النص :

في هذا القسم، وبعد هذه الجولة الطويلة التي توضح أن قصيدة المدح في الشعر العربي ليست كلها في مدح إنسان، ففي هذا القسم يتعرض للمعتصم باعتباره بطلًا في هذه الحروب، وباعتبار الحديث عنه لا يخرج عن دائرة قضية الحرب في هذه الفترة من الزمان، وعن دائرة هذه القصيدة المحاربة ككل، وهذا يدل على التناسق الفكري عنده، وعلى القدرة على التصميم الجيد في القصيدة .

ونحن في هذا القسم، بل من القصيدة كلها، لا نستطيع التعرف تماماً على الملامح الشخصية للمعتصم، ولعل وراء هذا موقف الإسلام من تصوير الكائن بصفة عامة، وإن كانت هناك طريقة للتعبير عن هذا الكائن الإنساني الحر داخل هذه الحضارة، على نحو ما نعرف مثلًا مما قام به كثير من المصورين من التمنمة، وتصغير الأحجام، والتكرار، والتوريق، والصدى المتردد بين الأشياء.

وما يعرف مثلًا تحت مصطلح التجريد الإسلامي. وبصفة عامة فهدف الفنان التجريدي ــ كما قيل ــ ليس الشكل المجرد ولكن الفعل المجرد ، ثم إن التجريدات يجب ألا ترى كصور، ولكن كأفعال، وليس معنى هذا إهدار عالم الحس، ذلك لأن ما نريد أن نقرره أنه رغماً عن السباحة الشديدة في

هذا العالم، توجد محاولة الاستعلاء، والرغبة في الفوقية، والدوران حول الثابت الذي لا ينتهي، والذي لا يمكن إنزاله، أو النظرة إليه كما ينظر إلى أي شيء متجسد، صحيح أن البعض في هذه الحضارة قد نظر إليه ــ كالمتصوفة ــ من خلال مصطلح الجمال، ولكن المصطلح الذي نظرت به هذه الحضارة إليه كان مصطلح الجلال، بكل ما يدل عليه من رهبة وخشوع وتسام وتفرقة بين ما هو سماوي وما هو أرضي.

المهم أن الحديث عن المعتصم في هذه القصيدة لا يقدم لنا الخليفة الجهير الذي نعرفه في التاريخ، وإنما يقدم لنا المثل الأعلى للنصر كما يتصوره الشاعر.

بل إن اسمه في البيت الأول يعني في المقام الأول أنه صار قيمة موسيقية فيما يطلق عليه البلاغيون اسم «التشطير» وهو أن يقسم الشاعر بيته شطرين، ثم يصرع كل شطر من الشطرين، على أن تكون قافية الشطر الأول مخالفة لقافية الشطر الثاني ليتميز كل من أخيه، وقد استشهد بالبيت الأول في حاشية الدسوقي على أن السجع قد يوجد بلا سكون، وبه يعلم أن العدول إلى السكون إنما هو عند الحاجة إليه .

ثم إن الشاعر حتى في صلب الحديث عن المعتصم يرد الأمر كله ــ وبحسم ــ إلى الله، على نحو ما نعرف من البيت الحادي والأربعين، بل إنه في هذا البيت يصبح أسيراً لقوله تعالى «وما رميت إذ رميت ولكن الله رمى» فمعنى البيت كان قتالك في الله منتصراً لدينه، ولو كان قتالك لغير دين الله لم تنصر عليهم ولم تصبهم، والبيت الثاني والأربعون تأكيد لهذا .. وهذا تفكير إسلامي في الصميم .

والشاعر يكثر من الصور المعنوية الدقيقة، كقوله في البيت الرابع

والأربعين ــ والأكثر استعمال الأمانيّ مشددة ــ إن ما كان يهجس في الصدر كانت تتكفل به السيوف وأطراف القنا الطويلة. ومع أن القصيدة قاتمة، وشديدة العبوس، إلا أنه يستخدم قليلًا من الألفاظ المبتسمة، كحديثه مثلًا عن الأماني في أكثر من بيت، وكحديثه المزهر عن النساء وما يتصل بهن، وهو كعادته يبعد بقارئه، فبدلًا من أن يقول في البيت الثالث والأربعين قال رئيسهم كان قوله : قال ذو أمرهم، ثم نراه ــ كعادته ــ يشغل قارئه بأداتيه الرئيسيتين حين نراه في البيت السابع والأربعين يطابق بين الحر والبرد، ويجانس بين الثغور والثغور.

وأبو تمام في البيت الخامس والأربعين يؤكد المضمون العام لهذا القسم حين يقدم حقيقة تقول: إن لذة الأكل والشرب ــ الحياة بالنبات والحياة بالماء ــ لا تنالان إلا بالرماح والسيوف. يستعين على هذه الحقيقة الجافة بتلك الصورة العربية التي يهبط فيها الدلو على الماء في جهد ومشقة، ومع أن الأصل أن يقول العشب بتسكين الشين إلا أنه من واقع جرأة الشعراء – كما يقول التبريزي – يضم الشين .

.. ثم إنه يستخدم «الحدث» استعمالاً مؤثراً حين يلجأ في تلخيص شديد إلى استحضار صوت المرأة المسبيَّة التي صاحت «وامعتصماه!» وكيف كان هذا الصوت إعلان حرب حقيقية على الأعداء، وكيف أن القيم العربية المتصلة بالمرأة كانت لا تزال تغلي عند القوم، وكيف أن الاعتداء على الشرف ليس له إلا السيف منصلتاً .. أيّ انصلات؟!.

.. وصوت الشاعر يجلجل في هذا القسم، ويبدو مترعاً بالموسيقى، ومتلألئاً ببعض الأضواء مما يتحقق معه قول الشريف الرضي: أبو تمام خطيب منبر، والبحتري وصاف جؤزر، والمتنبي قائد عسكر (١).

(١) شذرات الذهب ٢ ــ ٧٢ .

القسم الخامس :

٥٠ ـ لما رأى الحرب رأي العَيْن تُوفلِسٌ
والحربُ مُشْتَقَةُ المعْنى من الْحَرَب

٥١ ـ غدا يُصرِّفُ بالأموال جِرْيَتَها
فعزَّهُ البَحْرُ ذوُ التيار والحَدَب

٥٢ ـ هيهات ! زعزعت الأرْض الوقورُ به
عن غَزْو مُحْتَسِبٍ لا غَزْو مُكْتَسِبِ

٥٣ ـ لم يُنفِق الذهبَ المُرْبِي بكثْرتِهِ
على الحصى وبه فَقْرٌ إلى الذَّهب

٥٤ ـ إن الأسْودَ أسُودَ الْغيل هِمَّتها
يومَ الكريهةِ في الْمسلوب لا السَّلب

٥٥ ـ ولَّى وقد أَلْجمَ الخطِّيُّ مَنْطِقَهُ
بسكْتَةٍ تحْتَهــا الأحشاءُ في صَخب

٥٦ ـ أحْذى قرابينَه صَرْف الرَّدى ومضَى
يَحْتَثُّ أنْجى مطاياهُ من الهــرب

٥٧ ـ موكَّلًا بيفاع الأرْضِ يُشْرِفُهُ
مِنْ خِفَّة الخوفِ لا مِنْ خفَّة الطرب

٥٨ ـ إنْ يَعْدُ من حَرِّها عَدْوَ الظَّلِيم فقد
أوسَعْتَ جاحِمهـا من كثْرة الحطب

٥٩ ـ تسعونَ ألفاً كآساد الشَّرى نضِجَتْ
أعمارُهُـم قَبْل نُضْج التين والعِنب

٦٠ ـ يا رُبَّ حَوباءَ لمَا اجْتُثَّ دابِرهُمْ
طابتْ ولو ضَمِّخَتْ بالمسك لم تَطِب

٦١ ـ ومُغْضَبٍ رجَعتْ بيضُ السيوفِ بهِ
حَيَّ الرِّضا من رَدَاهُمْ مَيِّتَ الغَضَبِ

٦٢ ــ والحربُ قائمةٌ في مأزِق لجِج
تَجثو القيامُ به صُغْراً على الرُّكَب

٦٣ ــ كمْ نِيل تَحتَ سَنَاها من سَنا قمر
وتحت عارضهـــا من عارض شَنِب

٦٤ ــ كم كان في قطْع أسبابِ الرِّقاب بها
إلى المخدَّرة العـــــذراء من سبَب

٦٥ ــ كم أحرزتْ قُضُبُ الهنديِّ مُصْلَتةً
تهتــزُّ من قُضُب تهتــزُّ في كُثُب

٦٦ ــ بيضٌ إذا انْتُضِيَتْ من حُجْبِها رَجَعَتْ
أحقَّ بالبيض أتراباً من الحُــجُب

ضوء على المفردات :

٥٠ ــ الحرب : يستعمل بمعنى الغضب. ٥١ ــ المقصود بالجِزْية بذل مال لا على سبيل الجزية، لأنه لو بذل الجزية لأخذت منه. الحدب: ارتفاع الماء وانخفاضه. ٥٢ ــ زعزعت: حركت حركة عنيفة، وهاء «به» ترجع إلى توفلس. ٥٣ ــ المربي : الزائد. ٥٥ ــ الخطي: الرمح. ٥٦ ــ أحذى في معنى أعطى، القرابين: جلساء الملك واحدهم قربان، أنجى مطاياه من الهرب: يريد أن الهرب أنجى مطاياه. ٥٧ ــ يشرفه: يشرف عليه، والمعنى أن هذا الرجل يعلو ما ارتفع من الأرض لينظر إلى الطرق هل فيها من يتبعه. ٥٨ ــ الظليم: ذكر النعام. الجاحم: الذي يسعر النار، والمعنى : خلفت بها جيشك يقتلون من فيها فجعلهم حطباً لنيران الحرب. ٦٠ ــ الحوباء: النفس. اجتث دابرهم: قطع أصلهم. طابت: من الطيب الذي هو سرور النفس لا من الطيب الذي هو أرج الرائحة. ٦١ ــ يقول: وربَّ ملك عظيم منهم كان مغضباً مغتاظاً على المسلمين فأوقعت السيوف به، فأحيت

رضاه من إهلاكها إياه وأماتت غضبه. ٦٢ ــ لجج: من قولهم لجج في الشيء إذا نشب فيه فلم يخلص، والمعنى: إن القوم يجثون على الركب لثقل ما حملوه من أمر الحرب. ٦٣ ــ تحت سناها: سنا الحرب. ستا قمر: ضوء جارية مسبية. عارضها: عارض الحرب التي تمطر الموت. عارض شنب: عارض الأسنان. ٦٤ ــ الأسباب: الأشياء التي يتوصل بها إلى غيرها. ٦٥ ــقضب الأولى: يقصد بها قضب الحديد، وقضب الثانية: يقصد بها قدوداً تشبه بالقضب، كثب: جمع كثيب من الرمل. أي أن هذه القضب في إعجاز مثل الكثب. ٦٦ ــ انتضيت من حجبها: سلت من أغمادها. الحجب الثاني: حجال النساء. وفي البيت تجنيس وتصدير، فالتجنيس بيض وبيض، والتصدير رد العجز على الصدر، قال في النصف الأول حجبها ثم قفى بالحجب.

ضوء على النص :

يرتبط هذا القسم بالقسم الذي سبقه ارتباطاً عضوياً، فبعد أن وقف وقفة عند المعتصم باعتباره رمزاً للنصر، أتى بالقائد الرومي «توفلس» باعتباره رمزاً للهزيمة، فكأنه هنا يقوم بطباق أو مقابلة من نوع آخر على حد ما نعرف من طريقته في تناول التجربة، وهو يصوره من أول الأمر منهاراً يريد أن يتفادى الحرب بالمال، ذلك لأنه أراد أن يدفع مالًا للمعتصم، ومن هنا لا تصح الرواية التي تقول: غداً يصرف بالأموال جزيتها، لأنه لو بذل الجزية لأخذت منه، فهو قد بذل أموالًا لا على سبيل الجزية، ولكن المعتصم لم يقبل المال، لأن همه أكبر من ذلك فهو «محتسب» لا «مكتسب».

وهو كالعادة لا يلح على ملامح «توفلس» الخارجية، فأشخاصه وإن

كانت معتمة من الخارج، إلا أنها باعتبارها رمزاً تضيء من الداخل فقط، وتشير إلى معنى أكبر، فهو رجل يحتال لأمره بالمال، وهو رجل قد ألجمه الخوف بلجام من السكوت، لكن قلبه يجب، وأحشاءه تخفق، حتى صار لهما صخب، ثم إنه حين ساق إلى صفوته «صرف الردى» ، جعل الهرب مطيته واندفع به اندفاعاً بعيدا عن المعركة، إلى حد أنه كان يعلو ما ارتفع من الأرض لينظر إلى الطرق هل فيها من يتبعه، وبينما كان يعدو «عدو الظليم» كان هناك تسعون ألفاً من رجاله الأشداء تنضج النار جلودهم، ولقد طيبت النار نفوسهم بعد أن كانت من قبل منتنة، وصارت في الوقت نفسه راضية عن هذا الإهلاك، وهو ليوضح التناقض الشديد بين الفريقين، يكثر من الطباق على نحو ما نراه في البيت الواحد والستين مثلًا يجعل الحي في مواجهة الميت، والرضا في مقابل الغضب.

ثم يلجأ إلى «تظليل المشهد» من خلف الشخصية فيتحدث عن تلك الحرب التي تجعل القوم يجثون على الركب لثقل ما حملوه من الحرب، والتي أصبح نور النساء ينتزع من خلال ضوء السيوف، وأصبح قطع الرقاب طريقاً إلى المخدرات العذراوات، وأصبح القضيب الهندي القاطع يقدم قداً رومياً ليناً، ثم ينهي هذا بأن يجمع في البيت السادس والستين بين التجنيس ورد العجز على الصدر، وبصفة عامة نراه في هذا القسم يجمع بين قضيتي الموت والجنس، وقد مهد لهذا بالحديث عن المسك والطيب، ثم أكد على الحصول على الأقمار الأنسية من ساحة الحرب، وربط بين قوام السيف وقوام الفتاة، وربط بين اهتزازها واهتزازه، ثم وصل إلى القول بأن السيف متى تخلص من حجابه أصبح أحق بالفتاة من حجابها! المهم أنه يجعل كلًا من الموت والحياة يشع في مواجهة الآخر بحنان وبقسوة!! وأن عملية السطوع هذه لا تكون للعين فقط وإنما تكون للعقل كذلك!!.

.. ثم إن هذا القسم الذي يسخر من الأعداء، يقترب في نظر البعض إلى

ما يمكن أن يسمّى «بالطبيعية» للاقتراب الحميم من الوقائع الموضوعية، وبخاصة ما جاء منه في البيت التاسع والخمسين، فإذا كان قد قيل إن شرائح الحياة تصلح للسينما ولا تصلح للمسرح فإنها من باب أولى لا تصلح للشعر، ذلك لأن النقل المباشر يفقد العمل الفني تناغمه، ووهجه ، وطموحه.

وعلى كل فهنا انعطافة شديدة المباشرة عند الحديث عن التين والعنب، ولهذا نرى الصولي يقف عند هذا البيت وقفة طويلة، لأن الناس ــ على حد تعبيره ــ قد تكلموا فيه، وهو يستشهد لأبي تمام بأن التين والعنب موجودان في شعر عبد الله بن قيس الرقيّات، ثم إن السبب وراء ذلك أن المنجمين قالوا: إنما يفتح مدينتنا أولاد الزنا، فإن أقام هؤلاء إلى زمان التين والعنب لم يفلت منهم أحد، ولهذا قال المعتصم: أرجو أن يكفيني الله أمرهم قبل نضج التين والعنب. وعلى كل فالتين والعنب موجودان في القرآن الكريم، وفي الشعر القديم، وقد جلا هذه القضية تماماً ابن طباطبا (١) وملخص الأمر في ضوء مقولة المنجمين ليس مما يعيب هذا العمل، وهكذا كانت استعارة النضج للأعمار لما قابله بنضج التين والعنب.

القسم السادس .

٦٧ ــ خليفةَ الله جازى الله سَعْيك عَن
جُرْثُومة الدين والإسلام والحَسَب

٦٨ ــ بَصُرْتَ بالرَّاحةِ الكُبْرى فلم ترها
تُنال إلا على جِسْرٍ من التَّعب

٦٩ ــ إن كان بين صُروف الدَّهر من رَحِمٍ
موصولةٍ أو ذِمامٍ غَيْرِ مُنْقَضِب

٧٠ ــ فَبَيْن أيَّامِك اللَّاتي نُصِرتَ بها
وبين أيَّام بدْرٍ أقْرَبُ النَّسَب

---

(١) عيار الشعر ٣٩ .

٧١ ــ أبقَتْ بني الأصْفَر المراضِ كاسْمِهم
صُفْرَ الْوجوهِ وجلَّتْ أوْجُهَ الْعَرب

ضوء على المفردات :

٦٧ ــ جرثومة الشيء: أصله ٧١ ــ الروم يقال لهم بنو الأصفر، الممراض : الكثير المرض.

ضوء على النص :

في هذا القسم الأخير نرى تلخيصاً مركَّزاً لكل ما دار في القصيدة من قبل، ثم نرى «تلخيص التلخيص» في البيت الأخير، وقد وقف عنده البلاغيون في باب حسن الخاتمة، باعتبار أنه آخر ما يبقى في الأسماع، وربما حفظ من دون سائر الكلام في غالب الأحوال .

ففي هذا القسم التفاتة مؤثرة إلى المعتصم باعتباره رمزاً للانتصار، وهو هنا لا يمدحه، وإنما ليدعو الله له جزاء ما أدى، ووفاء لما قدَّم، وفي البيت الذي يليه تلخيص شديد لقضية كبيرة تقول: إن الراحة لا تأتي إلا بالتعب، ثم يقوم بعملية ربط محكم بين هذا النصر الذي أحكم أخيراً، وبين نصر إسلامي بعيد هو النصر في معركة بدر.

وهكذا نراه في هذا القسم يقوم بعملية تكثيف للأحداث والأشخاص التي مرت به، ثم يحولها في مهارة إلى ما يشبه الحكم التي هي أثيرة عند الإنسان العربي، فهو هنا ــ كما يقال في الفن التشكيلي ــ يحول بؤرة النظر من الحقول الشاسعة إلى ورقة عشب واحدة، وهو هنا يضع رؤية الذهن

فوق رؤية العين، ومن هذه الزاوية كانت نظرتنا بصفة عامة للبديع، فهو تركيز وتلخيص وإعادة ونمنمة لأشياء قيلت من قبل، أو استدراك على أشياء، لكي يبدو كلُّ شيء في سمته الأروع، وفي أنه يجب أن يأخذ طريقه ــ كشاهد ــ على اللانهائي! وفي ضوء هذا كانت ــ إلى حد بعيد ــ تتجرَّد الأشكال والأفعال معاً!!.

المهم أنه في هذا القسم يقدم تلخيصاً لكل ما دار في القصيدة، ولكن بألوان غير الألوان المستعملة من قبل، فالألوان هنا صارخة، وحاسمة، ومشحونة، فهو هنا لا يقدم شعراً طويلاً مسطحاً، وإنما يكتب شعراً مستديراً ــ إن صح التعبير ــ بمعنى أنه لا يقدم تاريخاً متتَابعاً للقصيدة، ولكن يقدم وثبات فنية قافزة، تمتد، وتمتد، ثم تدور على نفسها.

.. ثم إننا لا نقول إن هذه القصيدة الطويلة المركّبة ملحمة أو شيء قريب منها، وإن كانت ممتلئة بالروح الملحمي، ذلك لأن العالم العقلي المزدهر في هذه الفترة كان يتناقض مع وجود الملحمة، ثم إن العالم العربي رفض هذا الشكل لا عن جهل به وإنما عن معرفة يشهد لها العديد من النصوص؛ فلقد كان ما يحكم القوم هو القول بالتوحيد والتجريد والتنزيه وعبور مرحلة الطفولة الإنسانية ، فالشاعر لم يكن أمامه البطل الأسطوري، وإنما كان أمامه البطل الإنسان، الذي يكدح كدحاً شديداً ليرضي الإله. والذي يعرف قدراته في فترة يسيرة يعيشها في الحياة!.

على كل فهذه القصيدة ذات النفس الطويل، والإمكانيات الفنية البارعة، كانت البديل عن البساطة الساذجة التي شاعت في أول العصر العباسي، وكانت «جدة» للقصائد المؤرخة الطويلة التي جاءت بعد ذلك، ولقد رأيناها تبدأ بمقدمة من نوع جديد، ثم رأيناها تعرض الأحداث في نوع من

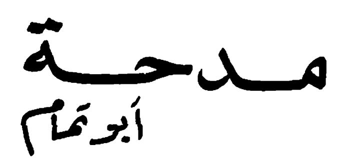
البذخ الشعري، ومن خلال عرض الأحداث تقابلنا مع بطلين متناقضين، وفكرين مختلفين، ثم كانت أكثر من لحظة تنوير، وأخيراً رأينا أنفسنا عند الخاتمة التي تعتبر ثمرة لكل ما مرَّ بنا، ثم رأينا ما يسمى بثمرة الثمرة، أو حسن الخاتمة على حد ما يقول البلاغيون!.

وفي الوقت نفسه يمكن القول بأنها كانت قصيدة متنبئة، فكأن جانباً منها يشير إلى أن الدولة ستقع في أيدي القوة العسكرية التركية التي فتح المعتصم لها المجال ، أما الجانب الآخر فيتمثل في الحقيقة التي تقول إن السلام لا يقدِّم الطيبات في الحياة، وإنما الذي ينتزعها انتزاعاً هو السيف، فالحياة تطلب بالموت والتعرض للخطر، أما الموت فلا يطلب بالحياة، ولقد التزم الشعراء الكبار هذه المقولة التي تقول بتقديم السيف على القلم، ومن هنا رأينا المتنبي مثلا يقول :

حتى رجعتُ وأقلامي قوائل لي　　　المجْدُ للسَّيف ليس المجد للقلم

فهما يدركان أن العالم ظالم ــ وسيظل هذا الظلم! ــ وليس من سبيل إلى دفع هذا الظلم إلا بهذا الشيء اللامع المشحوذ المسمى السيف، وقد وصلت إلينا هذه المقولة من خلال لغة متفجرة، وجمال عسير، وأداء خشن كصليل السيوف، وهو لا ينسى سخريته المريرة في القسم الأول، فيذكِّرنا بها في آخر بيت ظل يرن حتى الآن كالجرس في الأسماع :

أبقت بني الأصْفَر الممراض كاسِمِهِم　　　صُفْرَ الوجوه وجلَّت أوجهَ العرب!



[قال أبو تمام يمدح علي بن الجهم الشاعر، وقد جاء يودّعه لسفر أراده، وكان أصدق الناس له]

١ ـ هي فُرقَةٌ من صاحب لكَ ماجِد
فغداً . إذابةُ كُلِّ دَمْعٍ جامدِ
٢ ـ فافزعْ إلى ذُخرِ الشُئونِ وغَرْبِه
فالدَّمعُ يُذهِب بَعض جَهدِ الجاهدِ
٣ ـ وإذا فقدتَ أخاً ولم تَفْقِد له
دمعاً ولا صبراً فلسْتَ بفاقدِ
٤ ـ أعليُّ يا ابنَ الجَهْم إنك دُفتَ لي
سَمّاً وخمراً في الزُّلال البارد
٥ ـ لا تَبْعُدَنْ أبداً ولا تَبْعُد فما
أخلاقُك الخُضْرُ الرُّبا بأباعد
٦ ـ إن يُكْدِ مُطَّرَفُ الإخاءِ فإننا
نَغْدو وَنسْري في إخاء تالد
٧ ـ أو يختلف ماءُ الوصال فماؤنا
عَذْبٌ تحدَّرَ من غمام واحد
٨ ـ أو يفترق نسبٌ يؤلِّف . بيننا
أدبٌ أقمناهُ مقامَ الوالد
٩ ـ لو كُنتَ طرفاً كُنت غير مدافع
للأشْقَرِ الجَعْديِّ أو للذّائد
١٠ ـ أو قَدَّمتك السنُ خِلْتُ بأنّه
من لفظكَ اشتقَّت بلاغَةُ خالد
١١ ـ أو كنتُ يوماً بالنجوم مُصدِّقاً
لزعمتُ أنك انتَ بكْر عُطارد
١٢ ـ صَعبٌ فإن سومحت كنت مسامحاً
سَلِساً جَريرُكَ في يمين القائد

١٣ ـ أُلبِستَ فوق بياض مجْدك نعمةً
بيضاء حَلَّت في سواد الحاسد
١٤ ـ ومودَّةً لا زهَّدتْ في راغبٍ
يوماً ولا هي رَغَّبتْ في زاهد
١٥ ـ غنّاءُ ليس بمنكر أن يغْتدي
في رَوضِها الراعي أمامَ الرائد
١٦ ـ ما أدَّعي لك جانباً من سُؤدُد
إلا وأنت عليه أعْدلُ شاهد !

(١)

استوقفني هذا النص النادر عن الصداقة في الشعر العربي، فالخوف من الآخرين واعتبارهم «جحيماً» موجود بكثرة بين الشعراء في العربية، فإذا كان الأحيمر السعدي قد استأنس بالذئب، فإن أبا فراس قد رأى الناس ذئاباً حقيقية، ونحن لا نعدم مثل هذه النظرة عند ابن لنكك والسيد الحميري ومحمد بن حازم الباهلي .. الخ، بل إن هناك من اعتبر «الخل الوفي» ثالث المستحيلات!.

وليس الأمر مقصوراً على الشعر القديم، فالشعر الحديث مليء بهذه النظرة الفاجعة المتصلة بالصداقة على نحو ما نعرف مثلًا من قول صالح الشرنوبي:

وإذا ما سألتني عن صديقي .. بعد طول التجريب والأحكام
فهو من لم ألبسه زادي، ولم ألبسه ثوبي .. ولم أقاسمه جامي
وهو من لم أبحه سري، ولم أعلمه أمري .. في ثورتي ونظامي
وهو من لم أهبه حبي، ولم أسكنه قلبي، ولم أعره اهتمامي
وهو حلم كهذه الأحلام .. وهو وهم كسائر الأوهام !

.. ومع أن الصداقة من أقرب العواطف إلى الحب، إلا أن هناك من قال كالفيلسوف الألماني إدوارد فون هارتمان : إن الصداقة مثل أمسية من أماسي الخريف الهادئة الألوان، أما الحب فعاصفة هوجاء من عواصف الربيع الثائرة الرهيبة .. وهناك اهتمام خارجي بهذا الباب المسمى «الإخوانيَّات» وإن كان الكتاب بصفة عامة قد جعلوا له باباً ثابتاً على نحو ما نعرف مثلًا من كتاب «محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء»، للراغب الأصفهاني.

ولكن الكتاب الذي يعتبر اللؤلؤة الحقيقية في هذا الجانب، هو كتاب «الصداقة والصديق» لأبي حيَّان التوحيدي ، ومع أنه قلب الصداقة على كافة جوانبها إلا أنه يعلن رأياً في الصداقة يقول «.. لقد صحبت الناس أربعين سنة فما رأيتهم غفروا لي ذنباً، ولا ستروا لي عيباً، ولا حفظوا لي غيباً، ولا أقالوا لي عثرة، ولا رحموا لي عبرة. ولا قبلوا مني معذرة، ولا فكُّوني من أسر، ولا جبروا لي من كسر، ولا بذلوا لي من نصر»! ونجده يقول: إن الملوك قد جلوًّا عن الصداقة ولذلك لا تفتح لهم أحكامها، أما خدمهم وأولياؤهم فعلى غاية الشبه بهم، وأما من يلونهم فالأمر عندهم لا يختلف. فاذا جاء للكتاب قال: وأما الكتاب وأهل العلم فإنهم إذا خلوا من التناقض والتحاسد والتماري والتماحك فربما صحت لهم الصداقة، وظهر منهم الوفاء، وذلك قليل، وهذا القليل من الأصل القليل! وهو أخيراً يذكر أن الصداقة قد تصح قليلاً بين رجال الدين والمتصوِّفة.

.. ما يهمنا أن أبا تمام قد اشتهر بعدد من الصداقات الحميمة يجيء في مقدمتها جميعاً صداقته لعلي بن الجهم القرشي، والدراسات عنه تقول إنه كان شاعراً عاش حياة درامية وصل فيها إلى الوزارة وإلى الصلب عارياً، ولقد كان علَّامة ثقافية في عصره أهدى له الكندي رسالة في وحدانية الله وتناهي العالم .

(٢)

القصيدة من بحر الكامل :

والكامل فيه طواعية للعديد من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو مترع بالموسيقى، ويتفق مع الجوانب العاطفية المحتدمة داخل الإنسان، كما أنه يجمع بين الفخامة والرقة، ولهذا لا نراه وعاء محكماً للحكمة والفلسفة،ولعل هذا وراء قلته عند صالح بن عبد القدوس والمتنبِّي والمعري .. أما أبو تمام فقد أكثر منه ووقَّره وأبرز منه الجانب الجليل .

ومن خصائص هذا البحر أن الحركات فيه تغلب على السكنات، وهذا يؤكد جانب الجزالة، خاصة إذا ظهرت فيه ظاهرة التشديد، فإذا كثرت السكنات عما هو مقدر لها أصلاً ــ وطبيعة هذا البحر تسمح به ــ وساعدتها حروف المد، كما هو معروف بصفة عامة عند البحتري وشوقي، كان جانب الرقة والعاطفة هو الغالب. أما أبو تمام فيجمع بين الجانبين انطلاقاً من إيمانه بما يسميه «نوافر الأضداد»، فالحياة عنده (طباق) وهي الشيء ونقيضه وما يتألف منهما بلا ملل، ثم إنه يكثر من حروف المد ليعطي نوعاً من الموسيقى البطيئة، كأنه يريد أن يستبقي صاحبه الذي تهيأ للسفر، ولما كان الموضوع يتحدث عن عاطفة جليلة، نراه لا ينسى جلال اللفظ وفخامة الموسيقى .. وهكذا نراه زاوج بين حالات النفس وطبيعة الموضوع ثم أعطانا هذه القصيدة من خلال ثاني الكامل.

.. فإذا جئنا للقافية وجدناه يستخدم حرف المد ليساعد على الشجن والتنويع والغزارة الموسيقية والإحساس بالبعد والفقد، وقد التزم بهذا ليعطي الموضوع ثراء، وهي بصفة عامة تعطي نوعاً من التصاعد الموسيقي، والألف

كما هو معروف لها نوع من القداسة في العربية، وكما يقول سهل التستري: الألف أول الحروف وأعظم الحروف وهو الإشارة في الألف إلى الله الذي ألَّف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء .. وهي تقابل القامات الجميلة عند الشعراء وبخاصة ابن المعتز.

أما الدال فهي من الحروف التي يكثر مجيئها روياً في الشعر العربي، وقد قالوا عن الدال إنها تعبر عن صورة العاشق الذي صار على هيئة الدال من شدة الحزن، أما علماء الأصوات فيذكرون أنها صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور، يتذبذب معها الوتران الصوتيان، ولعل هذا يومىء إلى هزَّة السفر ورعشة الفراق التي نحن بصددها، وهي من أصوات «القلقلة» لأنها تحتاج إلى تحريك، والملاحظ أنها لم تقف عند حد القافية، وإنما نراها سارت في الأبيات بطريقة تلقائية تؤكد أن لها ضرورة صوتية في بناء القصيدة ابتداء من «التصريع»إلى «الترديد»، أما كسر الدال هنا فيتفق مع حالات الانكسار في الوداع، والشعراء العاطفيون بصفة عامة يميلون إلى الكسر في موضوعاتهم المنكسرة، فإذا كانت الضمة تعطي الفخامة، والفتحة تعطي الاستعلاء، فإن الكسرة تعطي نبرة الحزن، وسحبة الألم، وجهشة الشجن .. والملاحظ الآن أن الشعر الحديث يكثر من حالات الكسر.

وما نريد أن نؤكده هنا هو أن هناك توفيقاً بين القافية وبين الموضوع، وأن إيقاع القافية هنا يبدو مركَّباً، وهذا ما يجعله قادراً على الإثارة واليقظة في وقت واحد، وأن هناك تناغماً بين حركتي الارتفاع والهبوط أو بعبارة أخرى بين القرار والجواب، مما يذكر بحركة السفر. وهكذا يكون أبو تمام قد ضبط إيقاعه على نفسه، وعلى نفسية الناس، وعلى الحياة في عصره، ويكون قد أدرك ضرورة القافية في التركيبة الشعرية، ولعل أبا هلال العسكري يقرِّب ما نريد أن نقوله حين يقول في الصناعتين «... ينبغي أن

تأخذ في طريق تسهل عليك حكايته فيها، وتركب قافية تطيعك في استيفائك له ، الخ ما قاله عن قافية فاصلة الدال، مما له صلة بقافية الدال في قصيدتنا التي نتعرض لها ..

وبصفة عامة فالقصيدة تمتُّ بأكثر من نسب إلى تلك الظاهرة العربية العريقة المعروفة باسم «ظاهرة الإنشاد»، والتي تلتقي التقاء حميماً بظاهرة الفقد والنواح في القصيدة .

(٣)

وموضوع القصيدة أساساً يدور حول الوداع والسفر .

وهذا الباب له صلة بالرحلة في القصيدة العربية، فقد كان الشعراء بعد الغزل والوقوف على الأطلال ينصرفون عادة إلى موضوع الرحلة، وفكرة الترحل في الزمان والمكان من صميم أفكار أبي تمام،وعلى كلٍّ فالفراق هو اللحن الرئيسي الذي ستتفرع عليه الأنغام بعد ذلك في القصيدة، وهو الصدمة التي حركت مشاعره، وهو الخيط الذي يجمع كل الأبيات، ولما كان الموضوع محدداً فقد جاءت الأبيات محددة، والألفاظ حاسمة، والشعور واضحاً، والجمل متنامية تنتهي في نهاية الأمر بذروة، بالإضافة إلى الإشارات والرموز القريبة. ونحن لن ننخدع بما جاء في ديوانه :

« .. وقال يمدح عليَّ بن الجهم القرشي الشاعر، وقد جاء يودعه لسفر أراده. وكان أصدق الناس له» فإن الموضوع أساساً ليس في المدح؛ وإذا كان المدح موجوداً في القصيدة، فإنه يذكّر بقضية الأسر الكبيرة وبالأمراء الذين كانوا يشجعون النحت عن طريق مكافأة النحّاتين في العديد من بلدان الغرب،ومن هنا تكون الالتفاتة إليهم في تمثال أو في قصيدة جانباً من

جوانب الوفاء لا الابتزاز، ومهما يكن من شيء فمن التعميم المقيت أن نقرن دائماً المدح بخسَّة الشاعر، بل إنه في العربية يتسع لأشياء كثيرة على حد قول عمر بن أبي ربيعة «... أني لا أمدح الرجال وإنما أمدح النساء!».

وعلى حد ما ذكر التهانوي : المدح هو الثناء باللسان على الجميل مطلقاً، يقال مدحت اللؤلؤة على صفائها ولا يقال حمدتها على ذلك، فالحمد يختص بالفاعل المختار دون المدح فإنه يقع على الحي وغيره .. المهم أن المدح الذي يعني صحة دواعيه يجد له طريقاً ــ بعد أن أكدنا طويلاً على أنه خسَّة ورقاعة ــ إلى الجميل .. وإلى الجمال .

(٤)

والملاحظ أن الشاعر يبدأ قصيدته بما يحرك النفس وهو «الفراق» «فالدموع» .. وهو يعطي إحساساً بأن الفرقة تتحقق قبل السفر ما دام هناك عزم وتهيؤ، أما حركة الدمع فستكون تالية لحركة السفر .. إننا في ضوء هذه الكلمات المتتابعة نذكر السهم المرسوم على ورقة، فإذا كنا نتصور له حركة للأمام فإننا بالتالي نتصور أن الفرقة ستؤدي إلى الدموع، وأن الدموع ستؤدي إلى الحزن، والمشهد كله يبدأ بكلمات متداعية ومفارقة في الوقت نفسه «فرقة. غدا. إذابة. دمع جامد. فافزع. ذخر الشئون .. الخ».ولما كانت الدموع هنا دموع رجال فإنه لا بد من تقديم مسوِّغ لها على نحو ما جاء في البيت الثالث، فمن يفقد صديقاً دون أن يفقد له دمعاً أو صبراً فإنه في حقيقة الأمر لا يعرف الصداقة، والملاحظ أنه جرَّد من نفسه شخصاً ثم خاطبه، وهذا يتفق مع الحالات المأساوية، فكأنه يومىء إلى أنه لم يعد يسيطر على نفسه، وأنه لا بد له في هذا الموقف من الاستعانة بمن يلقى عليه مأساته!.

(٥)

في البيت الرابع نراه يتماسك، بادئاً بالنداء بالهمزة، لأن صاحبه لم يفارق بعد، ولرغبة نفسية في عدم فراقه، ثم نراه في فترة التماسك ـــ وهي فترة يقظة ـــ يجمع بين الشيء ونقيضه «السم والخمر» وهذا سرٌّ من أسرار أبي تمام في عصره، فقد نظر إلى جانبي الأشياء وأدرك ما بين الجانبين من جدل، وهكذا يكون قد ابتعد عن النظرة الواحدة للأشياء التي كانت سائدة، بمعنى أن تكون الحياة قبحاً لا قبح بعده، أو جمالًا لا جمال بعده، وهكذا يكون قد استبدل «الواو» بأو، بمعنى أن يكون هناك القبح والجمال معاً لا أن يكون القبح قسيماً للجمال، ولكل عالمه .. وهكذا يكون قد أدرك أن الحياة تتدفق من نبعين لا من نبع واحد، وأن وجود الصراع أو ما عبر عنه القرآن الكريم بالتدافع ضرورة .. ومن ثم لا يكون معنى البيت الرابع كما قيل على الفصل الحاسم بين النقيضين: إنك سقيتني ودادك فكان كالخمر بالزلال البارد، ثم جاء كالفراق فكان كالسّم، ولعل الأقرب للمراد القول بأنك خلطت مودتك وقربك ببعدك وفراقك، فكأنك جمعت لي ما كان يحييني ويميتني معاً.

.. ثم يكون الدعاء له في البيت الخامس بعدم البعد وباستمرار الحياة، وليس في هذا البيت ـــ كما يتبادر إلى الذهن ـــ تكرار، فبعد يبعد «بضم عين الماضي والمضارع» من بعد المكان، وبعد يبعد بكسر عين الماضي وفتح عين المضارع في معنى الهلاك، وعلى هذا تكون رواية :

إن تنأبي أبداً ولا تبعد فما   أخلاقك الخضر اربا بأباعد

لها وجه من الصحة، وعلى الرواية الأولى يكون المعنى لا نأيت ولا هلكت، فأخلاقك كالرياض في حالة حضور أخضر دائم!.

(٦)

وإذا كان الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى غيـر مسيطـر علـى عاطفته، فإنه في البيتين الرابع والخامس قد تماسك بعض الشيء، تمهيداً للتماسك العاقل في القسم الذي يضم الأبيات ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، فهو فيها قد روَّض انفعاله، وصفّى شجنه، ووصل إلى حالة من حالات الوضوح الشعري تذكّر بما يسمى في القصة «بإضاءة الحدث».

وقد كان يمكن أن يقف عند «فكرة مصورة واحدة» كما في البيت السادس، ولكنه كرر نفس الفكرة بطريقة جديدة، ومن هنا يكون التكرار لا للتوكيد وإنما للإشباع الفني، ويكون تكراراً معنوياً لا لفظياً، ويكون في الوقت نفسه مساعداً على تصعيد الحالة الشعورية إلى أقصى حالات التأثر، وهذا يصدق على ما يسمى «بالتصاعد العاطفي» أكثر مما يصدق على ما يسمى في البلاغة العربية «المواربة» أو «السلب والإيجاب».

وقد اعتمد هذا القسم على صيغة صوتية متشابهة في أوائل الأبيات «أن. أو. أو. لو. أو. أو.» كما قدَّم صوراً مبتسمة في موضوع غير مبتسم. وركز في الوقت نفسه على أضواء داخلية وخارجية باغت بها القارىء، وولَّد شعراً مركباً من موضوع بسيط هو أساساً موضوع الفرقة .

ونحن لا ننسى هنا أن نذكر أن جمل الشرط والجواب قد حلت محل الصياغة السردية المتعارفة، ومن المعروف أن الشرط يحرِّك الخيال لغاية، كما أنه يساعد ــ كما يقول علماء النفس ــ على ملء الفراغ، وإغلاق الدائرة المتمثلة في الجواب .

ويلاحظ بصفة عامة أن الأبيات الأولى في هذا القسم قد لعب فيها الفعل

المضارع دوراً ملموساً لإعطاء الحركة والتدفق، كما يلاحظ أن أبيات القسم الأول «١، ٢، ٣» والثاني «٤،٥» إذا كانت قد نجحت في رسم صورة للسفر الخارجي، فإن أبيات القسم الثالث الذي نحن بصدده قد أعطت صورة للسفر داخل الصديق والصداقة، ومن هنا كان توازن العاطفة في القصيدة، وكان الهبوط من الخارج إلى الداخل من خلالها شيئاً طبيعياً. ثم ستكون عودة في القسم الأخير إلى الخارج كما سنعرف، وقد ساعد على هذا امتلاك الشاعر للحس التاريخي لحضارته، ولأنه نجح في أن يفكر خلال هذا الموضوع المسرف في عاطفيته، ولكن هذا لم يعطه العصمة تماماً.

ففي البيت رقم ٩ تعسَّف في قوله «للأشقر الجعدي»

فالفرس المقصود كان يعرف بأشقر مروان ــ هو مروان بن محمد بن مروان بن الحكم بن أبي العاص ــ وقد أراد أن ينسب الفرس إليه فلم يستقم له الشعر، فكان أن لجأ إلى صفة بعيدة عن جوّ القصيدة ومشتتة للقارىء في الوقت نفسه، ذلك لأن مروان كان يقال له مروان الجعدي نسبة إلى مؤدِّبه جعد بن درهم، فكان أن نقل الصفة للحصان، إنه لم يستخدم هنا ما يسميه أبو هلال العسكري بحسن الرصف، حيث يقول في الصناعتين «.. حسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها وتمكن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام ولا يعمي المعنى، وتضم كل لفظة منها إلى شكلها وتضاف إلى لفقها، وسوء الرصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها وصرفها عن وجوهها وتغيير صيغتها ومخالفة الاستعمال في نظمها».

ومثل حديثه عن «الأشقر الجعدي» حديثه عن (الذائد) الذي كان فرساً عند هشام بن عبدالملك، فهو هنا يرتكب ما يسميه العروضيون «الالجاء» لأن القافية لو كانت على البال لقال المذهب!.

ولا ينبغي أن نأخذ بالنظرة العجلى فنقول: إن في البيت غلطة لأن الشاعر جعل ممدوحه حصاناً، ذلك لأن الحصان كان عزيزاً على الإنسان العربي، وفي ضوء هذا تكون الصفات الجمالية لا تتحقق موضوعياً في الأشياء، إلا من خلال الذات التي تعيها كالبحر عند الصياد، والحقل عند الفلاح .. والحصان عند العربي.

ثم إنه إذا كان يقال في صورة (بيكاسو) المبكرة «صبي يقتاد حصاناً» إن الصبي هو (بيكاسو) للشبه الدقيق بينهما، فإن الحصان الموجود في اللوحة هو الخيال، خاصة وأن حوافره تتجه إلى الفضاء وفي الوقت نفسه ليس له لجام، فالحصان هنا ليس حيواناً وليس رمزاً للخيال ،وإنما هو الخيال نفسه، ومن هنا يعطي الحصان صورة عن الخيال أوضح من الصورة التي لدى المرء عنه .. ومهما يكن من شيء فنحن نستبعد أن يكون أبو تمام قد أراد المعنى المحسوس للحصان، أو أراد أن يرمز به إلى صديقه الشاعر علي بن الجهم! ولأمر ما كان الحصان أثيراً في الشعر العربي قديمه وحديثه، بل لقد كانت بعض مصطلحات الشعر مأخوذة من أوصاف الخيل، على حدِّ ما يذكر ثعلب عن الأبيات الغرّاء والمحجّلة، والموضّحة!.

.. ومثل هذا يقال في البيت رقم ١٢ ذلك لأن (الجرير) حبل يضفر من أدم ويكون في عنق البعير، وإذا كان يقال: انقاد فلان كأنه بعير مضروس الجرير، فإن هذا لا يعطي المعنى القريب وإنما يعطي أكثر من دلالة منها السماحة، وإنما إعزاز العربي للجمل معروف، كما سبق الحديث عن إعزازه للحصان، فهما لأسباب خاصة بالشاعر كانا على حد أكثر من تعبير له موطناه، ثم إنهما في الحقيقة يمثلان عنده الحركة، والتجاوز، والسفر. ثم إن طبيعة الموضوع قد استدعت ذكرهما باعتبارهما رمزين للسفر أو هما السفر نفسه.

(٧)

في القسم الأخير ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦ بالإضافة إلى بعض الأبيات السابقة، نراه يركِّز على شخصية صديقه، ويحاول أن يرسم له صورة لا عن طريق ما يسمى «الإفراط في الصفة» كما يرى ابن المعتز، ولا عن طريق ما يسميه قدامة «بالغلو»، ويحدده بأنه إخراج الأمر من حيز الوجود إلى حيز المعدوم، وهو الاتجاه الذي يؤدي إلى القول بأن أعذب الشعر أكذبه، وإلى ما يسميه عبد القاهر المعاني الكاذبة .. ولكن عن طريق الوضوح وواقعية الفكرة، وعدم الارتكاز على الخرافة، وقد كان هذا ضرورياً، لأن الكلام عن شخص لا عن قيمة، ومن هنا كان الأسراء في الإخاء التالد، وكان الماء المتحدر من غمام واحد، وكان الأدب الذي أقيم مقام الوالد .. بالإضافة إلى الفرسين الكريمين، وإلى بلاغة خالد بن صفوان، وبكر عطارد .. الخ، وكلها أشياء لا تستعصى على الفهم والتصوُّر ..

إن أبا تمام يقترب من «النموذج المحسوس» لأنه يتحدث أساساً عن صديق بعينه، بعكس الحديث عن الخلفاء مثلاً، ذلك لأنها رموز لقيم سابحة في وجدان المجتمع .. المهم أن الشاعر في القصيدة يتواجد على اسم صديقه كما يتواجد الصوفية، وفي الوقت نفسه يمارس يقظة المجرب الذي يهمه أن يمسك جسم الوجود الحي، وقد وفِّق هنا في أن يمسك بجسم الصداقة والصديق معاً ، ومما ساعده على هذا أن صلته بعلي بن الجهم تنطبق عليها مقولة السهروردي «.. قد قيل إن لقاء الإخوان لقاح، ولا شك أن البواطن تتلقح، ويتقوى البعض بالبعض ، بل بمجرد النظر إلى أهل الصلاح يؤثر صلاحاً، والنظر في الصور يؤثر أخلاقاً مناسبة لخلق المنظور إليه كدوام النظر إلى المحزون يحزن!».

على كل فهو ينمِّي الحدث ثم يوصلنا في نهاية القصيدة إلى لمسة أخيرة

وحاسمة بالنسبة لصديقه تقول ــ وما أشبهها بالنهايات المفتوحة في قصة ــ

ما أدعي لك جانباً من سؤدد إلا وأنت عليه أعدل شاهد

(٨)

في البيت ١٣ يوجد تكرار ينطبق عليه ما جاء في باب التكرار عند البلاغيين من أنه تأكيد الوصف، نقول هذا بمناسبة تكريره للون الأبيض، والملاحظ أنه في هذه القصيدة قد استخدم ثلاثة ألوان هي: الأخضر والأبيض والأسود ــ والألوان في الصميم من الفن ــ والملاحظ أن الأبيض والأسود عنده في الغالب يستعملان طباقاً، وصورة معبرة عن تناقض الحياة وتصارعها، أما اللون الأخضر ــ وما أكثر ما يرتكز عليه في شعره ــ فنجد مفتاحه في كتاب «مفرج النفس» الذي يرى أنه لون الرضا والنعمة والماء والهواء وشجرة الحياة والأرض، وليس هذا ببعيد عن الذين تكلموا عن «اللحن الملون» الذي يمكن أن يرى بالعين ويسمع بالأذن، ومن هنا كان ربطهم له بمفتاح «ر» وكان قولهم إنه قادر على تقديم الريف والربيع والمناظر الرعوية، وفي ضوء هذا رسم أبو تمام صورة للنضارة باللون حين تحدث عن أخلاق «خضر الربا»، فاللون هنا لم يجيء للتوضيح أو للرمز أو لإحداث معنى زائد أو للزخرفة، وإنما جاء في الصميم من بنية القصيدة كلها، بل يمكن القول بأنه أعطى «موسيقى ملوَّنة» في القصيدة.

ثم إننا نرى اللون عند الشاعر يتحرك ويدخل في لون آخر فتتكوَّن في الذهن ــ وفي البصر ــ تركيبة لونية جديدة ذات حركة وذات رنين، في الوقت نفسه نجد هذا في البيت ١٣، حين حلت «النعمة البيضاء في سواد الحاسد، وهو هنا يجري (على) السنن العربي القديم الذي كان يكره اللون الأسود ويعشق اللون الأبيض،وقد تنبه البلاغيون العرب لظاهرة اللون،

وسموها «التدبيج» على حد ما نعرف من قول ابن أبي الأصبع المصري في تحرير التحبير: هو أن يذكر الشاعر أو الناثر ألواناً تقصد الكناية أو التورية بذكرها عن أشياء من مدح أو وصف أو نسيب أو هجاء أو غير ذلك من الفنون، أو لبيان فائدة الوصف .. الخ، ما يهمنا أن نذكره هنا أن حاسة الإبصار كانت يقظة عند أبي تمام في كل شعره ـــ وقد مات صغيراً ـــ وإن كان الملاحظ عليه طابع الفكر وهو يرسم، ومن هنا ينطبق عليه قول (مايكل أنجلو):إن الفنان لا يرسم بيديه ولكن برأسه .. فما أكثر ما استخدم أبو تمام في الشعر رأسه!.

(٩)

والملاحظ أن القصيدة ريَّانة بالألوان البلاغية، ولم لا نقول مبنية بالصور في ذكاء؟ ولنتأمل بعض هذه الألوان التي تعتمد بصفة خاصة على الجناس والطباق والاستعارة: جامد وحامد. لا تبعدن ولا تبعد. يفترق ويؤلف، البياض والسواد الخضر الربا. ماء الوصال .. الخ.

وهي بصفة عامة تحمل القارىء على السعادة وعلى التفكير وعلى تفهم شخصية الشاعر وطبيعة الفترة، فهي ليست مجرد لعب خزفية، أو أوراق زينة، ذلك لأن وراءها المعنى العميق والإحساس المرهف، ولأنها تساعد على التجريد، وعلى خلق هذا الجو الشرقي، وفي الوقت نفسه تذكِّر بالبذخ الذي يكون في مأدبة الزفاف ـــ حتى ولو كان الزفاف دامياً على حد تعبير (لوركا) – فالقصيدة عرس لأشياء كثيرة ، وهي بهذا تقتنص العين والنفس معاً، وبخاصة حين تمتزج وحدة البناء بوحدة الزينة بحيث يصعب التفريق بينهما، وحين تصبح الموانع إمكانات تجعل المشي رقصاً، والصور غناء، والحروف قصيدة!.

والملاحظ أن أبا تمام يمشي ــ على غير العادة ــ خفيفاً في هذه القصيدة، بحيث لا يحولنا إلى «التأمل» وأنما إلى «المشاركة» كذلك في صداقة علي بن الجهم، بل إن القضية تخرج من موضوع الحضور لتوديع الصديق إلى قضية كبيرة تتصل بتجانس الأرواح وتفرقها وحنينها إلى العودة، وإلى وجود مؤثرات خفية تنتظم الحياة وتنسّقها .. ولعل هذا كان وراء القول بأن أبا تمام أجاد في الصداقة أكثر مما أجاد في الحب، وأنه باستعداده النفسي كان أكثر قابلية للصداقة منه للحب، وهكذا يكون قد عبر بالشعر عما عبر عنه الجاحظ بالنثر حيث قال في رسالة المعاش والمعاد «... فلا تكونن لشيء في يدك أشدَّ ضنًّا، ولا عليه أشد حباً، منك بالأخ الذي قد بلوته في السرَّاء والضرَّاء، فإنَما هو شقيق روحك، ومستمدُّ رأيك، وتوأم عقلك، ولست منتفعاً بعيش مع الوحدة، ولا بد من المؤانسة».

(١٠)

وأخيراً .. فقد أفدت في تفهم هذا النص من نصيحة للشاعر الإنجليزي (سيسيل داي لويس) فقد قرأته بعيني، ثم أنشدته ليسجل على جهاز تسجيل، ثم استمعت إليه بعد التسجيل، وفي الوقت نفسه كنت أكوّن ــ في استسلام يقظ ــ اتجاهاً نفسياً نحو القصيدة، بل لقد أَفدت من منهج عربي عريق يقول إن علوم اللغة وضعت أساساً لتكون في خدمة النص، فالنحو أساساً لم يوضع لمنع اللحن ولكن لخدمة النص وهكذا .. وقد كان وراء هذا خدمة النص القرآني، ثم عمّم هذا النص بحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من التفكير للعربي .. ولعلنا نقف عند النصوص ــ أكثر مما نقف ــ من خلال علوم اللغة، بعد أن أهدرنا هذا الجانب طويلاً .

مـدحة ثانيـة

أبو تمام

[قال أبو تمام يمدح محمد بن حسَّان الضبيِّ]

١ ــ ما اليَوْمُ أوّلَ تَوديعٍ ولا الثّاني
البَيْـنُ أكثَـرُ من شَوقي وأحْـزاني

٢ ــ دَعِ الفِراقَ فإنَّ الدَّهْرَ سَاعَدَهُ
فصارَ أمْلَكَ من روحي بِجُسْمـاني

٣ ــ خَلِيفَةُ الْخِضْرِ من يَربَعْ على وطنٍ
في بلدةٍ فَظهورُ العيسِ أَوْطـاني

٤ ــ بالشَّام أهْلي وبغدادُ الهوَى وأنا
بالرَّقَّـتين وبالفُسطـاطِ إِخْـواني

٥ ــ وما أظَنُّ النَّوى تَرْضى بما صَنَعت
حتـى تُطـوِّحَ بي أقْصَى خُراسان

٦ ــ خَلَّفْتُ بالأفْقِ الغَربيِّ لي سَكَنَاً
قدْ كانَ عيْشي به حُلْواً بِحُلْـوان

٧ ــ غُصنٌ من البانِ مُهتَزٌّ على قَمَرِ
يَهتَزُّ مِثل اهْتزازِ الغُصنِ في البان

٨ ــ أفْنَيْتُ من بَعده فيضَ الدُّموع كما
أفنَيتُ في هَجْرِهِ صَبري وسُلْـواني

٩ ــ وليسَ يعرِفُ كُنهَ الْوصلِ صاحِبُهُ
حتَّى يُغـادَى بنـأْيٍ أو بِهجْـران

١٠ ــ إساءةَ الحادثات اسْتَبطِني نفقاً
فقـد أظَـلّكِ إحسانُ ابـنِ حَسَّان

١١ ــ أمسكتُ منه بِودّ شَدَّ لي عُقَداً
كأنَّما الدّهرُ في كفـي بها عان

١٢ ــ إذا نوى الدهرُ أن يُوديَ بتالدِهِ
لم يستَعِـنْ غيـرَ كفَّيـه بأعـوان

١٣ ــ لو أن إجْماعَنا في فَضْلِ سُؤْدِدِه
في الدين لم يَختلِفْ في الأمةِ اثنان

. . .

البحر هنا ثاني البسيط ، والقافية متواتر ، ومعناها أن كل قافية في البحر بين ساكنيها حركة . وإذا كان لهذا دلالة فهى الارتباط الكبير بالموسيقى حين يجيء البحر على هذه الصورة .

وبصفة عامة فطبيعة هذا البحر تتفق مع الشجن ، والتذكر ، والحنين. وهو يكثر في الشعر الفصيح والشعبي ، بل يجيء في مقدمة البحور التي يستعملها الشعراء ، والملاحظ بصفة عامة كثرة استعماله في الشعر العربي بمصر ، وقد تنبَّه لهذا أحمد أمين في كتابه « النقد الأدبي » فقال : أكثر الأغاني البلدية المصرية من البحر البسيط ، كما نلاحظ هذه الكثرة في الشعر الديني وبخاصة ما قيل منه في مصر . ولعل مما يساعد على انبساط الحركات في عروضه وضربه إذا خبنا ، أو لانبساط الأسباب في أوائل أجزائه السباعية على نحو ما رأى الزَّجاج ، ونحن نعلِّل لهذا بطواعية هذا البحر لظاهرة الإنشاد ، وبخاصة الإنشاد الديني، فهو يعطي التموج والانسيابية والإيقاع الذي يعطي النفس حالة من حالات السمو والصفاء .

والقافية تتفق مع الموضوع الحزين اليائس الذي تعالجه القصيدة ، وبخاصة حين تكون هناك ياء المتكلم التي تشبه مدتها في هذا المقام مدة الألم والحزن والانكسار والارتطام بشيء ما ؛ ولنلاحظ الارتفاع بالألف التي تسبق النون (آني) فكأن هناك « طباقاً صوتياً » ــ إن صح التعبير ــ وإذا أردنا أن نستعين بالصوفية في هذا المجال وجدناهم يقولون : إن الألف تشير إلى السماء والياء تشير إلى الأرض ! .

وعلى كلٍّ فما يهمُّنا هنا هو في الأساس حرف النون ، وهو كما هو معروف : صوت أسناني لثوي أنفي مجهور يتفق مع طبيعة تجربة الشاعر

التي تدور أساساً حول الترحل والبين ، فكما أن هذا الحرف يكون من طرف اللسان وما فوق الثنايا ، فالموضوع نفسه يدور حول عدد من النهايات بالنسبة للإنسان ! .

والنون تشبه الحركة في قوة الوضوح السمعي، ولهذا وجد من يقول إنها « شبه حركة » . ورجال القراءات يضعونها في « حروف الذلاقة » ، وهو حرف له دلالة خاصة في اللغة العربية ، فهو كثير الدوران بها ، وهو ليس مجرد صوت، لأنه من خلالها يمكن الحدس بمضمون القصيدة ، وقد صدق ابن عربي وهو يقول : أنها من أسنى الحروف وأعظمها شهوداً ، ولأمر ما وجدنا التركيز عليها في كتب القراءات في حالات الإظهار والإخفاء والإدغام والقلب ، وتأثرها الواضح بما يجاورها من أصوات ، وبخاصة حين تسكن ، ولهذا يبالغ القراء في الجهر بغنتها مع أصوات الفم حتى لا تفنى، وقد لوحظ في بعض الشعر أنها تتبادل في الروي مع الميم ، وأنه يقال غين بمعنى غيم ، وأن بعض العرب كما يجزم بلم يجزم بلن .. وعلى كل فلما لم يهتم بها هذا الاهتمام في العبرية نراها كثيرة الفناء بها .

والملاحظ في القصيدة أنها مسبوقة بالألف ، ويمكن الاهتداء إليها بعد الألف من غير النطق بها « أحزا .. ، الثا .. ، حلوا .. هجرا » وقد قيل إنها حين تكون في حالة «الإخفاء» تكون مع خمسة عشر صوتاً في الغالب وهي :ق ، ك ، ج ، ش ، س ، ص ، ز ، ض ، د ، ت ، ط ، ذ ، ث ، ظ ، ف . وحين نفتش في القصيدة نجد هذه الحروف شائعة في أبياتها .

ما نريد أن نؤكده أن موضوع التلاشي والتحسُّر والفراق الذي يركز عليه الشاعر، كان يحتاج تماماً إلى هذا النوع من القافية، الذي خلق نوعاً من الموسيقى الواهنة والمصاحبة، بل والمعادلة لمشاعر القصيدة ! .

.. ولما كان الموضوع في القصيدة محدداً وخالياً إلى حد بعيد من التدفق كان الأصلح له القافية الموحدة ، وما يمكن أن يسمى بالقافية الغنية « ا ، ن ، ي » التي تعطي مساحة زمنية رحبة ، تتفق مع فكرة الزمن المأساوية التي تقوم عليها القصيدة ، والتي تتواءم مع القرن الثالث الهجري الذي كان « الزمان » في شعره يتقدم على « المكان »، و« المجرد » ينافس « المشخص »، وفي الوقت نفسه هناك تباعد في « المخرج » بين « ا » ، « ن »، لأن الحروف كما هو معروف إذا تقاربت في المخارج ثقلت على اللسان ، كما أن حركة الكسرة للنون ، تعطي حالة التوسط بين الضمة الثقيلة ، والفتحة الخفيفة ، وكل هذا له تأثيره على طبيعة التجربة التي عالجها الشاعر بمهارة .

ومما يساعد على ثراء مثل هذه القافية مجيئها على التثنية ، ووقوع الصفات على وزن فعلان، والجموع على وزن فِعلان (بكسر الفاء) وفُعلان (بضم الفاء) بها بالإضافة إلى حالات الإسناد.

القسم الأول

١ ــ لما كان موضوع القصيدة يدور أساساً حول الزوال والفراق وما يشبه العدم، كان من المناسب البدء بما يفيد النفي ، وكالعادة في تأول شعر أبي تمام، نرى الخطيب التبريزي يسرع إلى القول في البيت الأول بأن الوجه أن ترفع « أكثر » فتجعل خبراً للمبتدأ الذي هو « البين »، يريد أن شوقه وأحزانه كثيرة ، وأن البين أكثر منها، بينما الأقرب إلى الصواب أن تكون « أكثر » فعلاً ماضياً لتتمشى مع الإيقاع الموسيقي للحروف والحركات « اليوم أول » ــ بفتح اللام و« البين أكثر » ــ بفتح الراء ــ ومع أن هذا يتفق مع طبيعة التركيب الشعري للجملة ــ ويعطي نوعاً من التماسك البنائي والصوتي في البيت ــ إلا أنهم لفهمهم المسبق عن تعقيد أبي تمام عقدوا كل ما يتصل به ، ولهذا قالوا : المعنى الأول أجود ! .

ولعل هذا التناسق الذي رأيناه يتفق مع طبيعة « التصريع » الذي جاء في البيت الأول ، ليلفت القارىء ويجمع فكره ، فكأنه دقات المسرح الأولى ، بالإضافة إلى إعطاء شحنة موسيقية مضاعفة في أول القصيدة على عادة الشاعر العربي الذي يرى أن القصيدة توالي أصوات قبل أن تكون توالي صور ، وأن الشعر في جوهره تنظيم لنسق من أصوات اللغة .

وقد كان موفَّقاً في الإكثار من حروف المد في القصيدة كلها ليعطي غزارة موسيقية وشجناً في الوقت نفسه ، وهذا يتفق مع موضوع القصيدة الذي فطرت النفس على التذاذه والتألم منه، على حد تعبير حازم القرطاجني في منهاج البلغاء ، بمعنى أن هناك حالات مختلفة من اللذَّة والألم ... « .. كالذكريات للعهود الحميمة والمتصرِّمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها ، وتتألم من تقضِّيها وانصرامها .. الخ » .

وقد كان الشاعر موفقاً في استعمال المصدر في القصيدة بكثرة، لإعطاء

الإحساس بالاستمرار ـــ وهو كثير الدوران في شعره ـــ كما كان موفقاً في مقابلة الوداع الأول والثاني ، بالشوق والحزن .

ومن الطبيعي أن حسرة الوداع الثانية تفوق الحسرة الأولى ، وأن الحزن خطوة شقيَّة وبائسة بعد الشوق ! .

.. ثم كان لابد من التفريع على النغمة الأصلية في البيت الأول ، بنفس الكلمات الأسيانة ، فكان أن بدأ البيت الثاني بكلمة « دع »، وكان التركيز على الأشعار بأنه لا أمل في دفع الفراق عنه، لأنه متلبس به كالروح والجسد فإن اختلفا كان الموت ، فكأن في هذا الأمر الموجع شيء من « الحياة »، وهكذا يكون الوجع والترك أمر لابد منه .

وإذا كان في البيت الأول قد ركز على الجملة الاسمية لأنه يبدأ الأمر بذكر حقيقة تؤلمه ، فإنه في البيت الثاني يبدأ بالتركيز على الفعل لتحريك المشهد ، وقد كان من الطبيعي أن يركز على الفعل الماضي لأنه يلتفت إلى الماضي ، ثم حين يذكر حاضره يأتي بالفعل المضارع، كالحال في البيت الثالث ، وهكذا تكون اللغة هنا لحم التجربه ونتيجتها في الوقت نفسه ، وفي ضوء هذا تساعد كلمة « جثمان » على مأساوية الموقف ، فالصوت هنا خاضع للمعنى الذي جاء ابتداء مع أصل الكلمة سواء أكانت اسماً أو فعلًا أو حرفاً .

.. ثم يرفع الشاعر صوته صارخاً في البيت الثالث على مساحة الحزن السابقة ، على تقدير « أنا خليفة الخضر »، فهو في مجال الحديث عن نفسه ، ويصح النصب على وجهين : أحدهما : أنه نادى نفسه وحذف حرف النداء أي يا خليفة الخضر ، والثاني أن يكون قد نادى نفسه بمعنى يا خليفة الخضر . أي لا زلت على ظهور العيس ومن صحبني كان مثلي ، ويجوز خفض « خليفة » على معنى أن يجعل بدلًا من الياء في « جثماني »، أو أن يدل من ضمير المخاطب ، أو أن يبدل من ضمير الغائب على حد

القول : مررت به خالد ـــ المهم أنه دخل بعدد من المستويات في دائرة الحوار مع نفسه ! .

وقد أجاد هنا في استخدام الأسلوب الأسطوري في إيجاز وبدون ثرثرة، فهناك أسطورة تشيع عند بعض المسلمين ومعناها أن الخضر لم يمت، وأنه يظل دائماً يطوف في البلاد ، ويدَّعون أنه شرب من ماء الحياة . وفي ضوء هذا يكون المعنى : إني دائماً على سفر ، وكأني خليفة الخضر ، فبيتي ظهور العيس ، فهو يريد أن ينفرد بظاهرة عدم الاستقرار ، بمعنى أنه إذا كان هناك من يسافر ثم يعود فإني مسافر أبداً ، وهو حين يقول ظهور العيس يكون المعنى مؤكدا لديمومة السفر، بمعنى أنه يبلي ناقة بعد ناقة ! وحزناً بعد حزن ، وهو هنا يذكرنا بما يسمى « الزمن الشعري المطلق » الذي يعطي استمراراً في الزمن ، بمعنى طبع صورة لا تنتهي في الذهن . وهكذا يتأكد ما يريده الشاعر من أنه لن يتوقف أبداً ، وأن حياته الرحيل نفسه ، ومن هنا فالعيس لن تكون قرباناً ، ولن ينذر ذبحها كما كان يفعل بعض الشعراء ، ذلك لأنه مسافر في الزمان بدون توقف ، وقد تأكد هذا بجملة جواب الشرط .

. . .

.. ثم نراه يؤكد على عالم الشتات الذي يعيشه بالبيت الرابع، الذي يبرق كالجواهر الكريمة في القصيدة، فالتركيب فيه متقابل ومتواز ومتوازن ، ومن الملاحظ أن القسم الذي فيه تشديد « بالشَّام أهلي » يتبعه قسم غير مشدَّد « وبغداد الهوى » وهكذا حتى نهاية البيت الرابع ، ومع أن الشائع أن ترفع بغداد على أنها مبتدأ، إلا أن الأوفق ببناء البيت ، وبالإشباع الموسيقي الذي يركز عليه أبو تمام في هذه القصيدة : هو الكسر على تقدير الباء مقدرة، ثم حذفت لدلالة المعنى عليها ، ومن ثم بناء العبارة : أهلي بالشام وببغداد الهوى .. الخ .

المهم أن هناك حالات أربعاً : الأهل بالشام ، والهوى ببغداد ، وهو في الرقتين ، والإخوان في مصر ، ومع أنه يبدو ظاهراً أن عنصر المكان هو المسيطر،إلا أنه يتجاوز أبعاده الثلاثة إلى أبعاد أخرى نفسية ، كما يذكر في الوقت نفسه بالحيِّز ، والمدى ، بل إن الأقرب إلى الصواب هنا هو القول بتحول المكان إلى زمان ، فالشام يمثل الطفولة ، وبغداد ومصر يمثلان الصبا والشباب ، والرقة تمثل الزمن الحاضر بالنسبة للشاعر ، ومما يساعد على هذا بطء الإيقاع ــ والإيقاع قد يكون في الكتلة والزمن ــ ولكن وجوده في الزمن هنا واضح ، وإذا كان قد مرَّ بنا القول بأن حروف المد تعطي الغزارة الموسيقية والشجن ، فإننا نضيف هنا أنها تعطي الزمن جانباً من التنفيس عن الروح ، على حد ما نعرف من الإنسان حين يتنهَّد ، ويرسل النفس عميقاً وبطيئاً ، كما أنهاتعطي جانباً من الفن التشكيلي عن طريق الرسم بالحروف المتوازنة ، والمعتمدة على الاستقامة والتقويس، ويظهر هذا واضحاً حين نرى البيت على ورق ، ولا يعتبر هذا تعسفاً في التصور في ضوء حضارة كان الخط أساساً هو فنها التشكيلي، حيث يظهر لنا في البيت مثلًا ما يسمى في فننا التشكيلي « التوريق » . المهم أن كل ألف كانت تستدعي ألفاً أخرى ، وإحساساً بالتوازن والتناغم .. وبما يسمى « التوريق » .. الذي يذكر بواحة منغَّمة في صحراء .

.. وحين تضغط الذكريات على الشاعر تتكون عنده نبوءة تقول : إنه سيظل مسافراً في الزمان حتى إنه ليس من البعيد أن يرى نفسه في خراسان ، ومع أن هذا كان مجرد نبوءة مبكرة، إلا أنها تحققت في حياة الشاعر بعد ذلك ، فكان وصوله إلى خراسان . ومع أن هناك رواية تقول « حتى تسافر بي » وأخرى تقول « حتى تشافه بي »، إلا أن الأقرب إلى تجربة الشاعر وإلى لغته هو « حتى تطوح بي » .

ومن الملاحظ أن هنا ما يسمى « الزمن الدرامي » بمعنى إحساسه بأنه

لابد أن يذهب إلى خراسان ، فخراسان متوقعة ــ وقد حدث هذا بالفعل ، ومن هنا لن تكون خراسان ــ كما يقول السهروردي ــ البلد الذي لا أين له ، ولن يكون المكان هنا هو المكان غير المتمكن ، وإنما تكون خراسان خاطراً أو هاجساً لا يلبث أن يتحقق كل التحقق ! .

وبصفة عامة فالبيئات التي ذكرها الشاعر بيئات عاكسة ومثقفة وتساعد الشاعر على الإبداع ، وعلى التوهج ، وعلى الإضافة ، ومن يقرأ شعره قراءة متأملة لا يعدم هذا التأثير .

.. ثم تكون وقفة عشق سريعة زحزحها الشاعر من أول القصيدة ــ على غير العادة إلى هذا المكان ، ذلك لأن تجربة الشاعر تدور حول القلق والضياع والزمن ، وقد كان موفقاً في هذه الزحزحة كما كان موفقاً في أخذ جانب واحد يتفق أساساً مع موضوعه الرئيسي ، وهو حالة فقده الحب نتيجة لضياعه داخل الزمن القلق الذي يشده دائماً إلى مصير لا يعلمه ، والملاحظ أنه استخدم هنا ما يسمَّى الآن بأسلوب التراجع في السينما ليضيء إحساساً خاصاً مرَّ به ! .

وقد قالوا عن حلوان في البيت السادس : إن بالعراق موضعاً يقال له حلوان، وليس هو الذي عناه الطائي، وإنما عنى موضعاً آخر في الناحية الغربية ، وقد يجوز أن يتأول له في قوله « بحلوان » أنه لم يرد موضعاً ولكن أراد العطاء والوصال، من قولهم حلوته : إذا أعطيته ورشوته ، إلا أن الأوفق في نظرنا أنه ليس من المستبعد أن يكون قد عنى المكان المعروف في مصر، خاصة وأن هناك من يقول : إنه تزوج بمصر ، ولعل مما يرشح لهذا قوله « سكناً »،والرواية التي تقول « قد كان لي عيشة حلوا بحلوان »،ثم إنه قال هذه القصيدة بعد عودته من مصر .

.. المهم أنه يمزج هذه التجربة المسعدة الخاصة بتجربته الكبرى القائمة على الترحل الدائم ، ثم إنه يقدمها في صورة تهتز لتتسق مع موضوعه

الأصيل ، ومن ثم يذكر غصناً من البان « مهتزاً » وقمراً « يهتزُّ » فإذا تم هذا ، وأحكمت الدائرة ، وحدث للقارىء ما يعرف بالإشباع الفني، لاحقه بحقيقة كبيرة في البيت التاسع ، ولعله يسلي نفسه بذكرها ..

. .

من كل هذا تظهر الحقائق التي تقول إن القصيدة مع أنها معنونة بعنوان : قال يمدح محمد بن حسَّان الضبي ، إلا أنها في تصوُّرنا ليست في المدح ، فالأبيات التسعة الأولى تتعرض لموضوع فني أثير عند الإنسان في كل زمان ومكان ، بل إننا نزعم أن الأبيات الأربعة التي تعرضت للمدح ليست إلا تذييلاً للفكرة الأساسية الأولى التي تصور معاناة الشاعر في الحياة ، ومع هذا فالشاعر يقحم فيها نفسه « أمسكت منه »، وفي ضوء هذا يجب أن نتحرز حينما نقرأ كلمة « قال يمدح » فقد يكون المدح أهون مافي القصيدة، وقد يكون مدحاً لمثل أعلى في ذهن الشاعر، ويكون الممدوح مجرد رمز أو إيماءة . ولقد تنبه الممدوحون من زمن إلى مقاصد الشعراء نحو ما ذكر ابن قتيبة في الشعر والشعراء ، فقد قال واحد منهم : عجباً لكم معشر الشعراء ما أشد حسد بعضكم لبعض ، إن أحدكم يأتينا ليمدحنا فينسب في قصيدته بخمسين بيتاً فما يبلغنا حتى تذهب لذاذة مدحه ورونق شعره .

وفي الوقت نفسه لا ننسى أن الشاعر يتميَّز بحضور رائع في القصيدة ، ومن هنا يجب ألا نأخذه تماماً بالقول الشائع الذي يقول بغيبة الشاعر العربي غيبة مطلقة عن القصيدة ، فما أكثر أساليب الحضور للشاعر العربي في القصيدة ، فسيف الدولة. مثلًا لم يكن إلا وجهاً من وجوه المتنبي ، وممدوحي أبي نواس ، وأبي تمام ، والبحتري ، وابن زيدون ، والبارودي ، وشوقي ، وحافظ، لم يكونوا في الغالب إلا أقنعة تكلم من ورائها هؤلاء الشعراء عن همومهم وأشواقهم . ثم إن هناك أكثر من صوت للشاعر على

نحو ما يرى بعض النقاد ، فهناك صوته وهو يتحدث عن نفسه أو بعيداً عنها ، وصوته حين يتحدث إلى عدد من مستويات الجماهير ، وصوته حين يخلق شخصية درامية تدخل في حوار مع شخصية أخرى .. الخ. ولقد تنبه لحضور الشعراء الكثير من النقاد العرب ، ولعل في مقدمة النصوص التي نعرفها في هذا المجال قول أبي هلال العسكري في الصناعتين « .. إن الإنسان إذا أراد مديح نفسه فأنشأ رسالة في ذلك ، أو عمل خطبة فيه، جاء في غاية القباحة ، وإن عمل في ذلك أبياتاً من الشعر احتمل » .

القسم الثاني

يلاحظ في الأبيات القليلة المخصصة للمدح والتي تشبه تهميشة على قضية كبيرة خاصة بالشاعر، أنها إلى حد ما تمثل حاضر الشاعر في مقابل ماضيه، فكأن هناك نوعاً من الطباق الذي كان من أدوات الشاعر الرئيسية . وكأن الشاعر لم يخرج تماماً عن قضية التعبير الفني ! .

كما يلاحظ أن الشاعر لم يقدم صورة جسدية لها ملامح وبخاصة الوجه ، تناسقاً مع التصور الخاص بالحضارة الإسلامية ، فالشاعر هنا لا يتحدث عن رجل كريم ، وإنما يتحدث عن الكرم نفسه ، وقد وجدنا الكلمات في هذا القسم حين اتصلت بالواقع الذي يتمثل في الممدوح، قد اكتسبت نوعاً من الخشونة والصرامة والواقعية ، ساعد عليه التشديد الذي يمثل حالة اكتناز لغوي وزماني ومكاني ! .

.. ومع أنه أكثر من أساليب البديع وبخاصة الجناس والطباق ـــ وهما أداتان أثيرتان عنده ـــ إلا أننا يجب ألّا نعتبر كل بديع حلية فوق صدر العمل الفني ، ذلك لأنه كان من صميم الحياة العربية ، ومن صميم التصور العربي للأشياء ، حيث تعطي الزخرفة إحساساً بعدم البداية وبعدم النهاية ! .

وإذا كان يركز على الاستعارة باعتبارها نوعاً من الاقتراب من فكرة الألوهة ، ومن التجريد بصفة عامة ، فإننا في الوقت نفسه نرى تشبيهاته لا تخرج عن فكرة الخطوط الهندسية التي تنطلق ثم تعود على النحو المعروف في الفنون التشكيلية الإسلامية ، والملاحظ أنه لجأ إليه حين أراد أن يصف ، والمعروف أن الشاعر يركز على التشبيه عند الوصف، وقد يعدد الصفات فيعطي نوعاً من التلذذ ، كما يعطي نوعاً من البطء في الأبيات التي تبدو ملاطفة وسعيدة كما في البيت السابع ثم إنه قد يلجأ إلى الجمل القافزة الحاسمة كما في الجمل الشرطية في القصيدة .. وفي الوقت نفسه كما نراه يلجأ للجناس ويرتكز عليه نراه يلجأ إلى ما يمكن أن يسمى بالجناس الحرفي حين يرتكز على الحروف المتشابهة ، ثم إنه يلاحظ تكرار حرف بعينه في أول الأبيات يجيء مفتوحاً مرة ثم مكسوراً وهكذا .. كما في أول الأبيات ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ على النحو الذي أشرنا إليه من قبل في البيت الرابع حين كان يراوح في الأقسام بين التشديد وعدمه . وهذا سرٌّ من أسرار الاقتدار الشعري .

وأخيراً .. فهذه القصيدة التي أخرجتها عشوائياً من المجلد الثالث من ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي وتحقيق محمد عبده عزام .. تعطينا عدداً من القضايا التي بها المصادرة على عدد من المسلَّمات في قضايا الشعر العربي ، وابتداء ففيها الصلة الحميمة بعدد من فنون العصر كالموسيقى والسينما ، والفن التشكيلي، مما يؤكد أن جوهرها أصيل وقادر على التجول في الزمان والمكان .

ثم إن فيها الردَّ على الذين يعتبرون قصيدة المدح كارثة في الشعر العربي ، والذين يسخرون بالبلاغة العربية ويعتبرونها زوائد مرضية على جسم القصيدة ، ومجرد إثراء سطحي للشكل من غير اعتبار للواقع البديعي ــ إن صح التعبير ــ الذي كان يلف الحياة في هذه الفترة ، والذي كان يمثل إلى حد ما جانباً من نظرة الإنسان إلى الكون.

ثم إن القصيدة تعطي مرونة اللغة، والتماثل بين الإيقاع والحروف والأفعال والفكرة، وتستخدم بذكاء المنهج الأسطوري الذي يلهث وراءه الشعراء الآن، بالإضافة إلى ما أطلق عليه مصطلحي الزمن الشعري والزمن الدرامي، وكيف أن التجريد إلى حد كبير يجنِّح الخيال، والتجسيم يحاصر التجربة، وشتان بين أن يكون الممدوح رمزاً لمثل أعلى، وبين أن يكون مجرد إنسان خاضع لما يخضع له الإنسان.

كما أن القصيدة ممتلئة «بحضور» الشاعر، أما الممدوح فكان مجرد تذييل على متن يتحدث عن حزن الشاعر وقلقه وحركته العنيفة في الزمان.

وفي الوقت نفسه تعطي القصيدة فكرة عن اهتمام الشعر العربي في الغالب بالموسيقى التي تهتم في المقام الأول بالتجريد بعكس الصورة .. ولعل هذا وراء ظواهر موسيقية كثيرة في الشعر العربي، في مقدمتها التصريع، والترديد والتكرار، والترصيع، والتقسيم، والجناس .. إلخ. بالإضافة إلى القافية الموحدة. ولا شك أن موضوع القصيدة كان في حاجة إلى ما يسمَّى «القافية الغنية»، لا لخلق الغنائية فقط، ولكن لأن الموضوع محدد. ومن هنا كانت الحاجة إلى القافية الموحدة، بعكس الموضوعات المتدفقة!.

.. فالفكرة أساساً فكرة حضارة لها مرتكزاتها الخاصة، ومن هنا لا نستطيع أن نتخطاها ونحن ندرس فن العربية الأول .. الشعر.

الولد يموت

لأبي تمام

١ ـ كانَ الذي خفتُ أنْ يكونا　　　إنَّـــا إلى الله راجعونــــا
٢ ـ أمسَى المرجَّى أبو علي　　　موسداً في الثَّـرى يَمينـــا
٣ ـ حين انتهَى واستوَى شباباً　　　وحقَّـقَ الـرأيَ والظُّنونـــا
٤ ـ أُصِبْتُ فيه وكانَ عندي　　　على المُصيبــات أن يُعينــا
٥ ـ كنتُ عزيزاً به كثيراً　　　وكـنتُ صباً به ضَنينـــا
٦ ـ دافعتُ إلّا المنون عنه　　　والمرءُ لا يدفـعُ المنونـــا
٧ ـ آخرُ عَهْدي به صريعاً　　　للموت بالـدَّاء مُستكينـــا
٨ ـ إذا شكا غصةً وكرباً　　　لاحـظَ أو راجـعَ الأنينـــا
٩ ـ يديـرُ في رجْعِه لساناً　　　يمنعـــهُ الموتُ أن يبينـــا
١٠ ـ يشخصُ طوراً بناظريْه　　　وتـــارةً يُطْبِـقُ الجفُونـــا
١١ ـ ثم قضَى نحبهُ فأمسَى　　　في جدثٍ للثَّـرى دفينـــا
١٢ ـ بعيدَ دار قريبَ جار　　　قد فارقَ الإلـف والقرينـــا
١٣ ـ باشر بَرْدُ الثّرى بوجْهٍ　　　قدْ كان من قبله مَصُونـــا
١٤ ـ بُنَيَّ يا واحد البنينا　　　غادرتني مُفرداً حزينـــا !
١٥ ـ هوّن رُزئي بك الرّزايا　　　علـىّ في النّـاس أجمعينـــا
١٦ ـ آليتُ أنساك ما تجلَّى　　　صبـحُ نهارٍ لمصبحينـــا
١٧ ـ وما دعا طائرٌ هديلاً　　　ورجَّـعَتْ والـهٌ حنينـــا
١٨ ـ تصرّف الدهر بي صروفاً　　　وعـاد لي شأنـهُ شئونـــا
١٩ ـ وحزَّ في اللَّحم بل براهُ　　　واجتثَّ من طلْحتي فنونـــا
٢٠ ـ أصابَ مني صميْمَ قَلْبي　　　وخفتُ أن يَقطـعَ الوتيـــا
٢١ ـ فالمرءُ رهـنٌ بحالتيـه　　　فشدَّةً مرةً ولينـــا !

(١)

القصيدة من «مخلع البسيط» الذي تفعيلاته:

مستفعلن فاعلن فعولن   مستفعلن فاعلن فعولن

وإذا كان البحر البسيط مشهوراً بالغزارة في الشعر العربي، ويجود بصفة خاصة في حالات الشجى والنجوى، فإنه قد جاء منه المجزوءالذي تفعيلاته:

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن

إلا أن هذا المجزوء لم يستطع أن يسيطر على الأذن العربية على الرغم من أن المرقّش الأصغر قد كتب منه، ذلك لأن الشعراء قد تجاوزوه إلى بحر مشتق منه هو «مخلع البسيط»، وبخاصة بعد أن تحدد بأنه العروض المقطوعة مع ضربها المقطوع إذا دخلها الخبن، وهناك ما يشبه الإجماع على أنه من اختراع المولدين، وأنه لم يكن معروفاً قبل العباسيين. ونستطيع أن نقول إن أحداً لم يبدع فيه إبداع أبي تمام في قصيدته الحزينة هذه، ذلك لأن موضوعها يتفق وحالة «خلل» في موسيقى هذا البحر، فنحن فيه لا نجد التناغم ــ والإشباع الموسيقي الذي يظهر في البحر كاملًا، أو فيما يسمى الآن «بالبحور الصافية» ، وقد تنبه إلى شيء من هدا إبراهيم اليازجي حين ذكر أن هذا البحر يرجع إلى بحرين مختلفين هما البسيط والمنسرح، وحين ذكر أن عبيد بن الأبرص قد كتب منه معلقته :

أقفر من أهله ملحوب   فالقطبيات فالذنوب

ومن المعروف أن وزن المنسرح هو:

مستفعلن مفعولاتن مفتعلن   مستفعلن مفعولاتَن مفتعلن

وما أكثر ما تعرَّض النقاد القدامى لخلل الموسيقى في هذه المعلقة، المهم أن ما ارتضينا على تسميته «بمخلع البسيط» لم يكثر الشعراء من الكتابة منه، ذلك لأن مسيرة الشعر العربي مع التناغم والإشباع الموسيقي، **فإذا** أخذنا الفترة الأخيرة لم نجد ــ على حد ما يذكر الدكتور إبراهيم أنيس ــ أن أحمد شوقي قد كتب منه، وهناك قصيدة مفردة لحافظ إبراهيم بعنوان البورصة، كما أن هناك قصيدة منه لمحمود غنيم، ونشيداً لعلي الجارم، وجزءاً من حوار في رواية العباسة لعزيز أباظة.

ما يهمنا من هذا كله أن هذا البحر يعبر أصدق تعبير عن حالة «الفقد» وأن أحداً لم يبدع فيه إبداع أبي تمام.

.. والقافية أساساً تعتمد على حرف «النون» المفتوح، الذي يعطي صيحة ممدودة هي أشبه ما تكون « بالنّهنهة» بالنسبة لحالة البكاء، فمن المعروف أن النون من الأصوات الأنفية التي يحبس لها الهواء حبساً تاماً في موضع من الفم، ولكن يخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف، المهم أن هناك حالة يحبس لها الهواء حبساً تاماً كما يقول علماء الأصوات، بحيث يخرج لنا هذا الصوت الأسناني الأنفي المجهور، الذي يذكرنا بحالة «الأنين»،ومما يساعد على ذلك أنه شبه حركة وليس حركة فيما يسمى قوة الوضوح السمعي.

ثم إن هناك قبل النون التزاماً بالواو، ومخرجها أقصى الحنك، وبالياء ومخرجها من وسط الحنك. والياء في القصيدة أكثر من الواو، لأن الياء تعطي انكساراً يتفق وحالة الموت التي تدور حولها القصيدة، وإذا كانت هناك مراوحة بين الواو والياء، فإن هذه المراوحة طبيعية، ذلك لأنها لم تدخل في باب الحذلقة على نحو ما كان يفعل مثلاً ابن الرومي الذي التزم الياء قبل الباء في قصيدة بلغت ١١٦ بيتاً، والتزم الواو قبل الباء في قصيدة بلغت

١٥١ بيتاً.

وبعد الرويّ يوجد ما يسمى «الوصل والخروج»،وهو وجود الألف بعد الفتحة، ووراء هذا ما يذكره الأخفش في كتاب القوافي من أن الشعر وضع للغناء والحداء والترنم، وأكثر ما يقع الترنم في آخر البيت.

(٢)

يلاحظ أن الشاعر صرّع كالعادة في البيت الأول من القصيدة، وليس من المطلوب إعادة التصريع إلا إذا تغير الموقف، أو دعت حاجة للتأثير بمضاعفة الموسيقى، وهذا هو ما حدث حين صرّع الشاعر في البيت الرابع عشر الذي يقول :

بنيّ يا واحدَ الْبنينا   غادرتني مفرداً حزينا !

ذلك لأن الشاعر وقف لينادي ابنه بحرف نداء مقدَّر، بعد أن أسلمه في البيت الثالث عشر إلى القبر، فكأنه يستيقظ من كابوس قاس، وكأنه يتوهم أن ابنه سيرد عليه ما دام قد ناداه عن قرب، ومن هنا أراد أن يبدأ من جديد في القصيدة، كأنه يريد أن يُطيل ــ بالوهم ــ حياة ابنه، وكأنه يريد ألَّا يصدق نفسه حين انتهى به الرثاء إلى القبر الموحش في البيت الثالث عشر.

وقد كان من الطبيعي ألا يتعامل الشاعر مع «التدوير»، ذلك لأن كل شطر خفقة حزن لا يتحمل صدره أكثر منها، كما كان من الطبيعي أن يكثر من حروف المد في المطلع بصفة خاصة، ذلك لأن المد يتفق مع حالات «الندب» والتوجّع، والصياح، وفي الوقت نفسه يساعد على البطء والتراخي في الزمن.

وقد أكثر الشاعر ابتداء من الأفعال الماضية لأنه يتذكر المأساة، ولم يلجأ

إلى الفعلِ المضارع إلا حين أراد أن «يشخّص» الموقف، ويجعلنا نحس بأنه يريد أن يقدم مشهداً يتحرك، فقد قدم خمسة أفعال مضارعة في قوله :

يُديرُ في رجعه لسانا يَمْنعهُ الموت أن يُبينَا
يَشْخُص طوراً بناظريـــه وتـارة يُطبِــقُ الجفونـــا

وبصفة عامة فالشاعر ــ على غير عادته ــ قدم لنا لغة سهلة بسيطة جرت كالدمع من وجدانه الحزين، وهكذا كان الإطار من جنس الصورة، وكانت حالات الشاعر النفسية لوحات تتحرك، ومن الغريب أن الشاعر هنا يخرج خروجاً حميداً عن طريقته الخاصة، فقد أخذ عليه النقاد الألفاظ المستكرهة، وفي كتاب الموازنة نرى الآمدي يعقد باباً عنوانه « في سوء نسج أبي تمام وتعقيده ووحشيّ ألفاظه»، ولكن الشاعرِ هنا يخرج من دنيا اللغة إلى دنيا الأشياء الكبيرة، ولقد كان في مقدمة الأشياء الكبيرة قضية الموت، ولعل هذا وراء رأي يراه البعض من أن القَصيدة لأبي محمد القاسم ابن يوسف، ولكن آفاقها بعيدة عن شعر أبي محمد قريبة من شعر أبي تمام.

(٣)

لقد تنبه البحتري إلى قضية الموت في شعر أبي تمام، وكان أن قال كلمته المشهورة فيه، وهي أنه «مدّاحَةٌ نوّاحةٌ»، وفي الحقيقة لقد أكثر أبو تمام من النواح على نفسه وأهل بيته، والصفوة من رجال عصره، فقد أثبتنا أنه كان مريضاً بالكلى بصفة خاصة، وأن في أسرته كان يوجد نوع من الضعف كان يسرع بهم إلى الموت، وأن قاموسه يدور حول الموت، والحزن، والداء والعلة، والبلى .. الخ ، وهو نفسه كان (يحنّ) إلى الموت، وكان أن تنبأ إسحق الموصلي بموته الخاطف، وكانت قولة الكِنْدي «هذا رجل يموت قبل حينه!».

وديوانه يحدِّثنا عن ولعه بالرثاء ــ وقريب من هذا نجده في كتابيه الحماسة والوحشيات ــ فقد رثى العديد من رجال عصره، وكان هناك من رثاهم بأكثر من قصيدة كخالد بن يزيد بن مزيد الشيباني، كما أنه عزى بعض الكبار في أبنائهم كما فعل مع محمد بن سعيد، وفي زوجاتهم كما فعل مع محمد بن سهل ــ والأصح كما في نسخة أن الرثاء كان لزوجته هو ــ ، وقد يرثي الرجل وأخاه، وقد يرثي ثلاثة أخوة، وقد يرثي ــ على غير العادة في الشعر العربي ــ طفليْن كما فعل في رثائه لطفليْ عبد الله بن طاهر، كما أنه لم يكن ينسى أصدقاءه، ومن المعروف أنه أبدع في التعبير عن الصداقة أكثر مما أبدع في عالم الحب.

أما الوقفة التي تستلزم التأنّي، فهي كثرة الموتى في أسرته، فقد رثى زوجه ــ على خلاف ما يرى البعض ــ فالأبيات تدل على أن الميتة زوجه:

.. وكنت أرجِّي الْقُرب وهي بعيدةٌ ... فقد نُقلتْ بعدي عن الْبُعد والقرب
لها منـزلٌ تحت الثرى .. وعهدتُها ... لها منـــزلٌ بين الجوانح والقـــلب !

كما أنه رثى جارية له رثاء حاراً جاء فيه :

يقولون : هل يبكـي الفتـى لخريـدةٍ ... إذا ما أراد اعتـاضَ عشراً مكـــانها
وهل يستعيضُ المرء من عشْر كفّـه ... ولـو ضاع من حُرّ اللـجين بنـــانها

وله رثاء في أخ له ــ لم يروه الصولي ــ جاء فيه :

وكنـا معـاً من أم دهـر ومـــنْ أب ... عقيـديْ صفـاء لم تخنــه المعـــائب
فلمـا تعـالى في السمـوّ اغتـــدى به ... إلى النــقص يومٌ لا يغـــالب غالب
.. أخ كان أدنى من يدي يدُ نصرِه ... إذا بسطت كفـــاً إلـــيَّ النــوائبُ

وله رثاء نادر في أخ له حضره وهو يموت، كما أنه رثى ابناً له يسمى محمداً، ومن رثائه له نعرف أن هذه الأسرة معطوبة، وأن الوهن كان يجري فيها، وأبو تمام نفسه قد تعرض «لتتابع» الموت في أسرته، فكان قوله :

تتابــع في عام بنـــيّ وإخـــوتي فأصبحتُ إنْ لم يُخلف الله مفردا

.. وما يهمنا من هذا كله هو موقفه من الموت في القصيدة التي نَتَعرَّض لها، مع ملاحظة أن هذا الموقف ينسحب على كل ما قال في الموت، فهو يقابل الموت بالتسليم المطلق، وبالمقولة الإسلامية التي تقول «إنا إلى الله راجعون»، ومما يؤكد أنه كان على إحساس بقضية «العدم» في أسرته قوله «كان الذي خفتُ أن يكونا» ومعنى هذا أنه كان يحسّ بالموت في ابنه أكثر مما كان يحس بالحياة فيه، على الرغم من أنه كان قد وصل إلى مرحلة الشباب ولكنه وقد دافع عنه أشياء كثيرة، وقف أمام الموت فلم يستطع له دفْعاً، فهو هنا يحس بأن الفناء جزء من الإنسان، وأن الإنسان كما يعيش بالحياة، يعيش بالموت، ذلك لأن في كل إنسان وبخاصة أسرته نصيب من الموت، فعمليات الهدم والبناء لا يخلو منها جسد، ولكن عمليات الهدم كانت تتغلب دائماً على الحياة في إخوته وأبنائه وهم في حالتيْ الصبا والشباب، ومن واقع هذا الفهم لم يكن الموت كرباً بالنسبة له، وإنما كان على وجه العموم حالة من حالات القبول، ومن ثم نراه يبتعد عن حالات التوجع والصراخ، إلى حالة ما يمكن أن يسمى بتسجيل لحظات النزع الأخير، مستعيناً على ذلك بالصورة ذات الحركة، وكأنه بذلك يسجّل حالة للذكرى.

قضية «تسجيل الحالة» من خصائص شعر أبي تمام، وهو لا يكتب عند التسجيل «بالكاميرا» وإنما يجتهد في أن يقدم عالماً محسوساً معادلاً للعالم النفسي الذي يعيش فيه الشاعر، ومن هنا تكون لمفرداته ظلال، ولأدواته دلالات، ولعالمه خصوصية، وخير مثال له في هذا المجال هو تلك القصيدة التي كتبها في أخ له شاهد احتضاره فقد قال :

إني أظنّ الْبِلى لو كانَ يفهمهُ   صدَّ البلى عن بقايا وجهه الْحَسَن
يا يومه لم تدعْ حُسناً ولا أدباً   إلا حكمتَ به للّحْد والكفن
لله مقلته والموتُ يكسرها   كأنَّ أجفانَه سكرى من الْوَسَن
يردُّ أنفاسَهُ كرهاً وتعطفُها   يَدُ المنيّة عطْف الرّيح للغصن
ياهَوْل ما أبصرتْ عيني وما سمعت   أُذني .. فلا أبصرتْ عيني ولا أذني
لم يبق من بدني جزءٌ علمتُ به   إلّا وقد حلَّه جزء من الحزَن
كان اللحاق به أهْنَى وأحسنُ لي   من أن أعيشَ سقيم الروح والبدَن

وما سميناه «تسجيل الحالة» تسجيلًا شعرياً لا نجده في مراثيه خارج دائرة الأخوة والأبناء، وفي قصيدتنا نجد هذه الحالة في قوله:

آخرُ عهْدي به صريعاً   للموت بالدّاء مُسْتكينا
يديرُ في رجعه لساناً   يمنعهُ الْموت أن يبينا
يشخصُ طوراً بناظريه   وتارة يُطبق الجفونا
ثم قضى نحبهُ .. فأمسَى   في حدثٍ للثرى دفينا

فهو هنا يسجل لحظة الوداع الأخيرة ـــ كما حدث من قبل في قصيدة في أخيه ـــ وفي ضوء هذا نراه يركز على الوجه، ثم يكون الانتقال طبيعياً إلى اللسان، لأنه يحاول أن يعرف من ابنه شيئاً مما به ، ولكن الموت يحاصر اللسان، ومن ثم نراه يفزع إلى العينين ليحاول قراءة شيء فيهما، ولكنه لا يرى إلا مقدمات الموت، ولهذا كان من الطبيعي أن يستعمل «ثم» كأنه يريد أن يباعد بها الموت عنه شيئاً ما، ولكن لم يكن هناك بد من تسليمه إلى القبر، ولم يكن هناك بد من الخروج من دائرة الفعل المضارع: يديرُ، يمنعُ، يبينُ، يشخصُ، يطبقُ إلى دائرة الفعل الماضي: قضى، أمسى. وقد رأينا في الفعل المضارع ما يفيد الحركة (يدير) ووقف الحركة (يمنع)، ومثل هذا

يقال في (يشخصُ) وفي (يطبقُ) ، وما أدقه في كلمة «يشخص» لأنها كما يقول أبو عمرو: لمن فتح عينيه وجعل لا يطرف! وهي حالة موت! ثم نراه بعد هذه الصورة المكثفة لحالة الفقد بالنسبة لابنه يتحدث عن حالة فقد خاصة به، ذلك لأنه ضرب في عدة مقاتل، ولكنه ينتهي من كل ذلك بالتسليم بمبدأ الإثنينية في الحياة «فشدة مرة ولينا».

المهم أنه قدم لنا صوراً بائسة وحزينة وملوسة، وأنه سجلها في حالتي الحركة ووقف الحركة، وما يسميه «الشدة واللين»، ومن الطبيعي أنه كان يسجل بالفعل المضارع بصفة خاصة حالة التحول من الشيء إلى النقيض. بالإضافة إلى ما يمكن أن يسمى حالة الجدل بين الأشياء، وقد ساعده على هذا، الإحساس الحاد بقضية الزمن .

ـ ٥ ـ

من المشاهد في القصيدة أن أبا تمام قد تعامل مع الزمن تعاملاً ذكياً، فهو لإحساسه الحاد بالموت في نفسه وأسرته كانت عيناه على أولاده، وكان ما يسميه في البيت الأول الخوف على الولد، ومن هنا تعامل مع الزمن الماضي، ومع الزمن الذي يفيد التحول، ولم ينس المستقبل حين قال عن ابنه إنه «المرجّى»، ولقد كانت المشكلة عنده أن الموت قد جاء في موعد غير متوقع! فحين انتهى، واستوى شباباً، وحقق الرأي والظنون مات الولد، وهنا يجزع الشاعر، ومن هنا كان ما سميناه تسجيل حالة، والارتفاع بها إلى عالم الشعر، ليتحقق لها شيء من الخلود المؤقت، ومن ثم يتحقق في القصيدة الأسلوب الدائري، فالخاتمة تشبه المطلع، وبين المطلع والخاتمة تدور الخطوط لتقول إنه لا مفرَّ من موت قاس هو موت الأبناء.

لقد قال كلَّ هذا ببساطة شديدة ـــ جديدة على أسلوبه الخاص ـــ وقد ساعده أسلوب «الحَكْي» وعرض المأساة عرضاً عاماً، ثم وضع «البطل الذي يموت» على المسرح أمام النظارة، وحين ينتهي تمثيل ظاهرة «النزع الأخير» نرى الشاعر يصرخ بكلمة «بنيّ»، ثم يواصل عملية «التَّعديد» المعروفة في العالم العربي، ثم يذكرنا المفتتح والمختتم «بالْجُوقة» المشاركة للأب المحزون، والمؤكدة في الوقت نفسه لحقيقة الحقائق التي تقول إن الكل يموت.

الزمن والإنسان
لأبي تمام

إن الرَّبيـــع أثـــرُ الزّمـــان لو كانَ ذا روحٍ وذا جُثْمان
مصوّراً في صورة الإنسان لكـان بسّامـاً من الفتيـــان
بُوركتَ منْ وقتٍ ومن أوان فالأرضُ نشوَى من ثرىً نشوانْ
تختـالُ في مُفَـوّف الألـوان في زهَـر كالْحدَق الــرَّواني

— ١ —

القصيدة من البحر السريع، وسمي بذلك لأن كثرة الأسباب فيه تمكن من سرعة النطق به، وتفعيلاته كما هو معروف في الأصل:

مستفعلنْ مستفعلنْ مفعولاتُ مستفعلنْ مستفعلنْ مفعولاتُ

ويأتي في صورة أخرى حين تتحول مفعولاتُ إلى فاعلاتْ ـ بتسكين التاء ـ كما يأتي في صورة ثالثة حين تتحول مفعولات إلى فعلن ـ بتسكين العين ـ وذلك حين يدخلها «الصَّلْمْ» بإسقاط الوتد المفروق، والأبيات التي معنا الآن من هذا الوزن، ومع أن هذا البحر من أقدم البحور العربية، إلا أن القدامى لم يكثروا من الكتابة فيه، أما المحدثون فقد تجاهلوه، ذلك لأنه يحتوي على نوع من الاضطراب الموسيقي، ولأن الشعراء لم يمهدوا له الطريق إلى الأذن العربية، ولأنه يبدو كنوع ناشز من بحر الرجز بإسقاط الوتد المفروق، مع أن الرجز ـ كما يقول ابن برِّي ـ للعرب فيه تصرف واتساع لكثرته في كلامهم ولسهولته وعذوبته، بل إن هناك من يذهب إلى القول بأنه أصل الأوزان، لهذا يبدو هذا البحر كأنه نوع من الخروج على أصل من الأصول الموسيقية في الشعر العربي.

في ضوء هذا نرى أن أبا تمام قد دخل هذا البحر من باب التحدي لتطويعه، ولوضع توقيعه على عالمه، ذلك لأنه لا يتفق فيما يبدو وطبيعة

الحديث عن الربيع، ولكنه التزام قافية واحدة في شطريْ الأبيات كأنه يريد أن يعوّض عن الخلل في الموسيقى الداخلية بالموسيقى الخارجية، مستفيداً من الرخصة التي قالها العروضيون، والتي تجوِّز التصريع في السريع، لأن العروض «المطوية المكسوفة» قد تجيء «مصوية موقوفة» كالضرب، بالإضافة إلى أساليب موسيقية سنقف عندها.

مهما يكن من شيء فنحن لسنا من الذين يقولون بأن النظم يمكن أن يقوم بمعزل عن المعنى، وإنما نرتاح إلى ما يسميه قدامة بن جعفر «ائتلاف المعنى والوزن» ، «ائتلاف المعنى والقافية» وإلى اجتهادات حازم القرطاجني في منهاج البلغاء في هذا المجال، بالإضافة إلى خبرتنا الخاصة في كتابة الشعر.

والقافية تعتمد على صوت أنفي مجهور مسبوق بحرف علة رنان يساعد على توضيح النون، لأنه كما قيل لا يتضمن غلقاً أو احتكاكاً أو اتصالاً من اللسان، أو الشفتين، لهذا فهو يساعد على تنقية الصوت وازدياد مساحته، خاصة إذا عرفنا أنه من حروف «الزّلاقة» التي تساعد على الطّلاقة في الكلام.

— ٢ —

إذا نظرنا إلى لغة القصيدة نجد لها ما يمكن أن يسمى «بالإشعاع الروحي»، فهي منبثقة انبثاقاً طبيعياً من طبيعة الربيع، ذلك لأنها تتراوح بين الابتسام، والبركة، والنشوة، والزهور، وعددٍ من الألوان. كما تتراوح بين الصوت البسيط ــ أثر الزمان لو كان ذا روح .. الخ ــ وبين الصوت المضعّف ــ إنّ الربّيع . مصوّراً، مفوّف.. الخ ــ ثم إنها تستخدم عدداً وفيراً من الأبنية التي لها دلالات خاصة ومعان خاصة، فهو استعمل فُعْلان

(جثمان) في ضوء مقولة سيبويه إنها للصفة، واستخدم صيغة المبالغة فَعَّال (بسّام)، وهي كما يقول الصبّان تفيد التنصيص على كثرة المعنى كماً وكيفاً، كما استخدم فَعْلان (يقظان ونشوان)، وهي تدل على الامتلاء والخلو وحرارة الباطن، وهو قد أكثر من اسم الفاعل (فاقع وناصع وقان وفان)، ومن المعروف أنه يدل على الحدث والحدوث وفاعله، وكما استخدم فَعْلَى (نشوى) فإنه حين أراد الاسمية جمع الرواني جمع تكسير ليبعدها عن الحدث ويقربها إلى الاسمية ... ما نريدُ أن نؤكده أن كل الأوزان العربية لها دلالات ومعان خاصة، وأن أبا تمام يتكيء عليها بذكاء.

والشاعر يفعل هذا ليقدم صوراً بصرية محسوسة في المقام الأول ، ليشخص لنا الربيع في صورة «الإنسان البسّام» وليقيم مقارنة بين شباب الأرض وشباب الحياة، وهو يفعل هذا عن طريق الصور المتتابعة حيناً، وعن طريق التصوير البطيء حين يلجأ إلى الوصف، والملاحظ أن في خلفيته وهو يتعرض لرسم الربيع صورة الجنّة، وصورة الأرض القرآنية التي اهتزت وربتْ وأنبتت من كل زوج بهيج، وهو حين فعل ذلك قدَّم لنا المشاهد في أوقات مختلفة من النهار، أو ما يسميه الوقت والأوان، ذلك لأن الشكل المرسوم يختلف كما يقول الفنانون التشكيليون مع «مَيْل النّور».

وكالعادة عنده يتعامل مع الألوان ــ وهي نور ــ في عدد من درجاتها، والملاحظ أنها درجات ساخنة تساعد على خلق لحظات حسية حية، فهو يقول: فاقع، ناصع، قان .. المهم أنه يقدم لنا مهرجاناً من النور، فالألوان كما قلنا أضواء، وهو يجعل لها إيقاعاً خاصاً منتظماً فا (قع) نا (صع) قا (ن) فكأنه يقيم هنا حواراً صوتياً بين ما يعرف في العروض بالسبب والوتد، وكأنه يعي دلالة الحركة الموسيقية في تركيب المفردة على حدة. المهم أن هذه المدات المرتفعة تشبه سيقاناً تقف عليها أزهار صوتية (قع) ، (صع)،

(ن) وأصلها «نىء» فهنا دوائر متماسة ومتجاورة تتناغم مع القوافي والأبنية.

وعلى كل فالصورة هنا ليست محاكاة للواقع أو تعبيراً عنه، ذلك لأنها تخلق واقعاً جديداً يدور حول استمرارية الزمن الأخضر المتمثل في الشباب، ومما يساعد على هذا وجود نقاطٍ إشعاع تسطع في الأبيات (الربيع، الابتسام، الألوان .. الخ) وهذا يختلف عن أشعة الإسقاط ، المهم أنه ليس هنا ترتيب رياضي محكم، وإنما ترتيبٌ روحي متصاعد.

.. والملاحظ أن الشاعر قد اعتمد أساساً في تقديم صوره على الوصف لا الرسم، وإذا كان الوصفُ معناه الإطلال على المنظر من الخارج، فإن الملاحظ أن الشاعر قد «حلَّ» في بعض الصور، وبخاصة في البيتين الأخيرين. ثم إن الشاعر ــ كعادته ــ قد لجأ إلى الزّخرفة (مفوف الألوان) وإلى ضم لون إلى لون (فاقع. ناصع. قان) وإلى التشبيه الكامل الأركان (كالحدق الرواني) ومن المعروف أن الرسم كان وظيفياً ولم يلجأ إلى الزخرفة إلا في العصر العباسي، وأن البديع كما كان جزءاً لا يتجزأ من الحياة كان جزءاً لا يتجزأ من الشعر، ومعنى هذا أنه منسجم مع روح الحضارة، وُمُعادِلٌ له، ذلك أنه يريد أن يقول كلمة جديدة، ولأنه لم يشغل نفسه بتقديم «عالم أخضر» في الطبيعة إلا ليصل إلى عالم أخضر في الإنسان، فهو هنا «يُؤَنْسِنُ» الطبيعة، ويلجأ إلى ذلك بوساطة إقامة حوار بين عالمين، ولقد كان حواراً يشبه الحوار الذي بين «القرار» و«الجواب» في عالم الموسيقى!.

لقد تعثر ــ كما أشرنا ــ في رسم المنظر في البيتين الأولين، لأن هناك زوائد يمكن الاستغناء عنها مثل: ان ، لو، لكان. ولكنه عرف طريقه بعد ذلك، ووصل إلى ما يشبه «كمال الدائرة» في القصيدة حين جعل هناك منطقة تماس بين الشبابيْن، وقد ساعد على هذا أنه لجأ إلى ما يسمى «بيت

القرار» وهو بيت يرتفع به صوت الراوي في الشعر الإغريقي، وتستجيب له الجماعة في استغراق.

الشاعر منفعل انفعالًا زائداً بالنشوة التي تكون في الربيع، ولهذا بدأ بأداة من أدوات المعاني، وبصفة عامة فقد أثر هذا الانفعال الزائد على الإيقاع، فهو قد أكثر من عناصر ما يسمى بالموسيقى الخارجية، وأبرز ما في ذلك التزام القافية المركبة في كل شطر، ومع أنها طبيعية هنا لأن المشاهد ــ وكذلك المستمع ــ لا يحرك رأسه من أعلى إلى أسفل وإنما من اليمين إلى اليسار، إلا أن تعدد ما يسمى «التصريع» ساعد على خلق جوٍ راقص مواكب للإيقاع المجسّد ــ وهذا الجو لا يمنع الإنسان من الحركة بالرأس أو بالجسم ــ بالإضافة إلى حسن توزيع النون بين الأبيات بمهارة، ثم ألا يكون وراء ذلك ما قيل عنه من أنه «كان رجلاً طوالاً حلو الكلام فصيحاً وكان تمتاماً إذا تكلم، فاذا أنشد استوى لسانه، وكان لفظه لفظ الإعراب»، فهنا ما يمكن أن يسمى «تمتمة موسيقية»!.

وقد أعطت حالة التعجب في البيت الخامس ما يساعد على وجود ما يسمى بعنصر «التنغيم» الذي يعتبر وسيلة مسموعة غير مكتوبة، حين لا يتعامل مع الأداة الخاصة به، ثم إنها أعطتنا في الوقت نفسه اختلافاً في درجة الصوت علواً وارتفاعاً.

ــ ٤ ــ

وليس ببعيد أن تكون في ذهن الشاعر علاقةٌ بين الأصوات والألوان، ذلك لأن كلًا منهما كما هو معروف ناشيء عن تموّج وتذبذب، وفي ضوء هذا يمكن القول بأن الشاعر وصل بذكاء فطري إلى ما يسمى موسيقى اللون،

وبخاصة حين ركز على إيقاع واحد على وزن فاعل، وهو وزن يفيد طروء الصفة مع حدوثها دون معالجة، وحين جعل الصفة تقوم مقام الموصوف، فالأصفر (فاقع) والأبيض (ناصع) والأحمر (قانىء)، ثم إننا نعرف أنه يوجد في العربية ما يسمى بالألوان النواصع، وإليها يُرَدّ أصل الألوان، فالتمري في كتابه «الملمّع» يذكر أن العرب عمدتْ إلى نواصع الألوان فأكدتها، فقالت أبيض يقق، وأسود حالك، وأحمر قانىء وأصفر فاقع، وأخضر ناضر، كما قال ابن سيدة في المخصص: يقال في الأبيض ناصعْ .. وقد كان أبو تمام ملهماً في هذا كله، ذلك لأنها ألوان، كما يقول المحدثون، تتمتع بنسبة كبيرة من «اللمعان»، و«التموج» ثم إن اللون الأصفر الذي قدمه كان سَيِّدَ الألوان في العباسي، بعكس ما كان سائداً من قبل على نحو ما يقرره أحمد أمين في فيض الخاطر، وهو أساساً يدل على التهيؤ والتحفز، ومن المعروف أن اللون الأبيض يدل على النقاء، ويمثل البداية في مقابل النهاية، أما اللون الأحمر فدلالته واضحة على الحيوية والنشاط وجذب الانتباه.

.. من كل هذا يمكن القول بأنه كانت هناك إسقاطات من الشاعر، فيمكن القول بأنه كان يتحدث عن القرن الثالث الذي عاش فيه، ويمكن القول بأنه يلقي بظله هو على القصيدة، ذلك لأنه يبدو أنه كتبها وهو في مرحلة الريعان والفتوة، ولهذا كان من الطبيعي أن يحشد في هذه الأبيات القليلة كل هذا «التناغم» الواضح، بحيث يمتزج امتزاجاً ذكياً مع ما يسميه الكتاب العرب الألوان النواصع، وفي الوقت نفسه يبدو النص ثرياً من الداخل، ذلك لأنه قدم لنا الطبيعة على هيئة الجنة كما ألمحنا، ولا نعدم أن نرى داخله كذلك إسقاطاً على عصر الشاعر، بل على الشاعر نفسه.

جَرِيمَة قتل في قصر الجعفري

البحتري

١ ــ مَحَلٌّ على «القاطول» أخلق داثرهُ
وعادتْ صروفُ الدّهر جَيْشاً تغاوره
٢ ــ كأنَّ الصَّبا تُوفي نُذوراً إذا انبرتْ
تراوحــــه أذيالُهـــــا وتباكِـــــره
٣ ــ وربَّ زمانٍ ناعمٍ ــ ثَمَّ ــ عَهْدُه
ترقُّ حواشيــــه ، ويونِـــقُ ناضره
٤ ــ تغيّر حُسْنُ « الجعفريّ » وأُنسُه
وقُوِّض بادي « الجعفريّ » وحاضره
٥ ــ تحمَّل عنــه ساكنــوهُ فُجــاءةً
فعـــادتْ سواءً دورُه ومقابـــــره
٦ ــ إذا نحن زرناه أجدَّ لنا الأسى
وقد كان قبل اليوم يَبْهَجُ زائرهُ
٧ ــ ولم أنس وَحْشَ القَصْرِ إذْ ريع سِرْبُه
وإذْ ذُعِــرَتْ أطــلاؤه وجـــآزره
٨ ــ وإذْ صِيح فيه بالرَّحيل فَهُتكتْ
على عجـــل أستـــارهُ وستائـــره
٩ ــ ووحشَتَهُ حتى كأنْ لم يُقِمْ به
أنيسٌ ، ولم تَحْسُنْ لعينٍ مناظره
١٠ ــ كأنْ لم تبِتْ فيه الخلافة طَلْقةً
بشاشتُهـــا ، والمُلْكُ يُشْرِق زاهـــره
١١ ــ ولم تجمع الدنيا إليه بهاءَها
وبَهْجَتَهـــا والعـــيشُ غضٌّ مكـــاسِره
١٢ ــ فأين الحجاب الصَّعْبُ حيث تمنَّعتْ
بهيـــبتها أبوابـــه ومقـــاصره ؟

١٣ ـ وأين عميدُ النّاس في كل نَوْبة
تنوبُ ، وناهِي الدهر فيهم وآمره ؟
١٤ ـ تخفَّى له مغتالُــه تحت غِرَّةٍ
وأولى لمَنْ يغتالــه لو يجاهــره
١٥ ـ فما قاتلتْ عنه المنونَ جنودُه
ولا دافــعتْ أملاكــهُ وذخائــره
١٦ ـ ولا نصر « المعتزِّ» مَنْ كان يُرْتجَى
له ، وعزيز القوم مَنْ عزَّ ناصره (١)
١٧ ـ تعرَّض ريبُ الدهر من دون «فتحه»
وغُيِّبَ عنه في «خراسانَ» «طاهـره»
١٨ ـ ولو عاش مَيْتٌ أو تقرَّب نازحُ
لدارت من المكــروه ثَمَّ دوائــره
١٩ ـ ولو « لعبيدِ الله » عونٌ عليهمُ
لضاقتْ على وُرَّاد أمــــر مَصَادِرُه
٢٠ ـ حلومٌ أضلَّتْها الأماني ، ومُدَّةٌ
تناهتْ، وحَتْــفٌ أوشكتْــه مقــادره
٢١ ـ ومغتَصبٌ للقتل لم يُخْشَ رهطُهُ
ولم يحتَشَمْ أسبابُـــــــه وأواصره
٢٢ ـ صريعٌ تقاضاهُ السّيوف حُشاشَةً
يجود بها والموت حُمْــرٌ أظافــره
٢٣ ـ أدافع عنه باليدين، ولم يكـنْ
ليثني الأعـادي أعـزلُ الليـل حاسِره
٢٤ ـ ولو كان سيفي ساعة القتل في يدي
درى القاتلُ العجلانُ كيف أساوره ؟

(١) لم يقصد بالمعتز أن تكون صفة، وإنما قصد حزب المعتز ابنه.

٢٥ ــ حرام عليَّ الرّاح بعدك أو أرى
دماً بدم يجري على الأرض مائره
٢٦ ــ وهل أرتجِي أن يطلب الدمَ واتِرٌ
يدَ الدَّهر، والموتورُ بالدم واتره ؟!
٢٧ ــ أكان وليُّ العَهد أضمر غَدْرَةً ؟
فمن عجب أنْ وُلِّي العهدَ غادِرُه
٢٨ ــ فلا مُلِّيَ الباقي تراثَ الذي مَضَى،
ولا حُمِّلتْ ذاك الدعاءَ منابره !
٢٩ ــ ولا وأل المشكوك فيه، ولانجا
من السَّيْف ناضي السَّيف غدراً وشاهره
٣٠ ــ لنعم الدمُ المسفوحُ ليلةَ «جَعْفَرٍ»
هرقتمْ، وجُنْح اللَّيْل سودٌ دياجره
٣١ ــ كأنكمُ لم تعلموا مَنْ وَلِيُّهُ
وناعيه تحت المرهفات وثائره
٣٢ ــ وإني لأرجو أنْ تُردَّ أموركم
إلى خَلَفٍ من شخصه لا يغادره
٣٣ ــ مقلبِ آراءٍ تُخافُ أناتُه
إذا الأخرق العجلانُ خِيفتْ بوادره

ــ ١ ــ

تدور هذه القصيدة في الظاهر حول قضية استخلاف الأبناء، ذلك لأنه كان هناك من يزيّن للخليفة المتوكل ــ كالوزير عبيدالله بن خاقان، والمستشار الفتح بن خاقان ــ عزل «المنتصر» عن ولاية العهد وإعطائها «للمعتز»،وقد وجد هذا الأمر هوى في نفسه، ووافق بالفعل على أن يصلي

«المعتز» الجمعة بالناس تمهيداً لعقد الأمر له، ولكن المنتصر استمال القوَّاد الأتراك وفى مقدمتهم «بغا الشرابي»، وتم الأمر بأن دخلوا عليه وضربوه بالسيف، وقد كان معه الفتح بن خاقان، فلما ألقى نفسه عليه قتلوه معه، وقيل إن البحتري ــ على خلاف ما تقول القصيدة ــ كان حاضراً، فلما رأى صدق ما ينتوون عليه اختبأ!.

ونحن نرى أن الأتراك لم ينساقوا إلى هذا الأمر سوقاً عاطفياً، ذلك لأنهم رأوا من فترة ازورار المتوكل عنهم، بل رأوه قد بدأ يعمل السيف في بعض قوادهم على نحو ما فعل بالقائد «ايتاخ» ، ومن ثم نحس أنهم خططوا للتخلص منه من فترة، وفي الوقت نفسه استمالوا إليهم «المنتصر».

فالمؤرخون يذكرون أن المتوكل حين رغب في الرحيل إلى دمشق ضيقاً بالترك في بغداد، نرى المنتصر يعمل بإلحاح لعودة الخليفة إلى العراق، ومن هنا نرى أن الأتراك ــ وقد كانوا القوة الحقيقية في الدولة ــ قد دفعوا الأحداث دفعاً سريعاً حين واتت الفرصة بتّغيير ولي العهد الذي يركنون إليه، وهكذا استثمروا الخلافات التي كانت سائدة، ونجحوا في قتل الخليفة بإشراف المنتصر، وكان هذا ليلة الأربعاء لأربع خلون من شوال عام سبع وأربعين ومائتين كما جاء في الكامل لابن الأثير.

.. وكانت هذه القصيدة المجسدة لهذه المأساة، وقد كان من الرائع أن البحتري خرج بها من إطار التاريخ إلى إطار الفن، والذي لا شك فيه أن البحتري قد حزن حزناً حقيقياً على المتوكل، فقد وصل إليه بعد رحلة مضنية من العناء، وقد لاقى الأغداق بعد الأغداق، ثم إن نظرتهما للحياة وللغنى كانت متقاربة ، فضلًا عن أن المتوكل كان من لداته، وقضى في قربه ما يقرب من خمس عشرة سنة.

— ٢ —

آثر البحتري من واقع التراث العربي والحديث عن الطلل باعتباره رمزاً للموت،أن يتحدث عن القصر المدمر المسمى الجعفري الذي أمر ببنائه قرب سامراء، واستحدث عنده مدينة شق لها نهراً من دجلة يسمى القاطول، وكان المتولى عليه «دليل بن يعقوب النصراني» كاتب «بغا الشرابي» الذي مرَّ ذكره من قبل، وقد كان من المعروف أن المتوكل مهتم أشد الاهتمام ببناء القصور، إلى حد أنه أنفق عليها، كما جاء في الديارات للشابشتي، ثلاثة عشر مليون جنيه.

وما يهمنا هنا هو أن القصر عند الشاعر كان رمز الخلافة، وأن الوقوف على القصور والايوانات مشهور عنده، وقد كان من الطبيعي أن يقف عليه في حالة الهدم بعد أن أصيبت الخلافة بالتصدع، وبعد أن أريق عليها دم جديد — وما أكثر الدماء التي سالت عليها من قبل — وهكذا تكون هناك صلة بين المقدمة والموضوع، وهو لا يطيلْ المقدمة — كالعادة في الشعر العربي — وإنما يثب منها كالمجروح بقلق إلى صميم القضية، فالقصيدة هنا — إن صح التشبيه — كالكونسير يبدأ بمعزوفة صغيرة ثم يدخل في صميم الموضوع، فهو بعد أن يمكن لموسيقاه «بالتصريع» في البيت الأول، نحس أنه يقدم لنا عالماً متداعياً تساعد عليه «صروف الدهر» واضطراب حركة الريح، وما يوحيه الفعل الماضي «أخلق» و«عاد»، وقد كان من الطبيعي جداً أن يشبه في البيت الثاني لأنه يريد أن يقرب الأشياء المتناثرة من بعض، كما كان من الطبيعي أن يأتي في البيت الثالث بـ(رُبَّ)التي للتقليل، لأن الحياة لم تعد تساوي شيئاً! على أن الأمر الغريب حقاً — والطبيعي على الرغم من ذلك — هو خطأ الشاعر في الشطر الأول، كأنه يريد أن يقول لا شعورياً إن هناك خطأ إنسانياً كبيراً قد ارتكب، وأنه يفرض نفسه على الحياة ..وعلى

اللغة، فمن المعروف أنه يقال دثر مخلقة ولا يقال أخلق داثره، لأن الداثر لا بقية له فتخلق أو تستجد، وهذا «الخطأ الصواب» ـــ إن صح التعبير ـــ لا ينبغي أن نحصره بالدائرة المسماة «أغاليط الشعراء»، فهو أقرب ما يكون إلى «الضرورة الشعرية» التي ترتكز على أسس نفسية، فما دام قد ارتكب خطأ فادح في الحياة، فإن هذا الخطأ لا شعورياً لا بد أن يلقي بظل على اللغة، كأنه يريد أن يقول: إن كل ما في الوجود يتداعى وينكسر، فالخروج هنا ليس أساساً على اللغة، ولكنه خروج على ما يدور في الوجود من أخطاء!.

.. ثم إن الشاعر في البيت الثاني يعمق المأساة حين يذكر أن الريح الشرقية ما زالت وفية تهبُّ هنا وهناك، وكأنه يريد أن يقول: إن الطبيعة تفي، وتذكر، أما الإنسان فيقتل ويدمر، ثم يهدىء من الإيقاع الزمني في القصيدة حين يأتي بـ (رُبَّ) في البيت الثالث فيقول:

وربَّ زمان ناعم ـــ ثَمَّ ـــ عهده   ترِقُّ حواشيه، ويورق ناضره

تلك كانت المقدمة أشبه ما تكون بضربات متوترة سوداء على لوحة، وقد نجحت في عقد شريط أسود في أعلى اللوحة، لتقول في كلمة سريعة هنا قصة بشعة للموت!.

ـــ ٣ ـــ

والشاعر هنا يقوم بعملية تذكر وتجميع لما حدث في القسم الذي يبدأ بالبيت :

ولم أنس وَحْشَ القصر إذْ ريع سِرْبُه
وإذْ ذعرت أطلاؤه وجآزره

وينتهي بالبيت :

حلومٌ أضلّتها الأماني، ومُدَّة
تناهَتْ، وحَتْفٌ أوشكتْه مقادره

وهو — على غير العادة — لا يبدأ بذكر الإنسان لأنه أصبح على خصام معه، وإنما يبدأ بذكر حديقة الحيوانات التي كانت بجوار القصر، أو كان القصر واقعاً فيها، وكيف أن الوحوش ريع سربها، وأن الظباء وولد البقر أصبحت مذعورة، على أنه في البيت الثامن الذي يقول:

وإذْ صيح فيه بالرّحيل فهتّكتْ على عَجَلٍ أستاره وستائره

يمكن أن نفهم أن سكانه صيح فيهم بالرحيل، وأنه انتهب ،وأنه في زمن قليل أصبحت الوحشة هي السائدة، وأصبح الخراب هو سيد المكان، حتى ليصعب على الإنسان أن يتذكر أنه كان مسكوناً! وأنه كان بهجة للعين والنفس!.

.. ثم إن الشاعر يصعّد الإحساس بالمأساة حين يتحدث عنها ابتداء من البيت العاشر، وحين يلقي عدداً من الأسئلة، وهذا طبيعي لأنه ما زال في موقف المتحير مما حدث، فهو يقول: فأين الحجاب الصعب؟ وأين الخليفة؟ وقد كان موفقاً في تقديم الحجاب على الخليفة لأنه لا يمكن الوصول إليه إلا بعد عملية اختراق طاحنة، وعلى كل فهو يفعل كل هذا ليصل إلى «الذروة» التي تتمثل في لحظة القتل الدامية، والتي لم تجيء مجاهرة وإنما جاءت خسيسة ومباغتة وغير متكافئة، وهكذا كان الموت بائساً وحزيناً، فالقتل كان عملية سهلة لا تليق بإنهاء حياة خليفة جهير كالمتوكل، فهو لم يكن في متعة من

حراسه وهيبته ورجاله الكبار وقواده المخلصين، فالأمر قد دبر أساساً في ضوء غيبة هؤلاء جميعاً، ذلك لأن الفتح بن خاقان قتل وهو يحاول حمايته بجسمه ــ وهو موقف نبيل ــ، ولأن الأمير طاهر بن عبدالله بن طاهر بن الحسين كان في خرسان، ولأن الوزير عبيد الله بن يحيى بن خاقان كان خارج القصر، وهكذا قد أعد الأمر إعداداً دقيقاً لكي يصرع المتوكل، ولكي تتقاضى السيوف حشاشته، ومعنى هذا أن القتلة كانوا كثيرين ومنظمين .. المهم أن ركني الجريمة متوافران وهما: القتل وسبق الإصرار.

.. وما يهمنا من هذا كله أن البحتري كان موجوداً لحظة الاغتيال، فإذا استشرنا التاريخ في موقفه قال لنا: إنه حين رأى الشر اختبأ، وإذا استشرنا الفن في القصيدة قال لنا إنه لم يفر، بل أنه لم يكتف بالوقوف الصامت وإنما «دافع عنه باليدين»، بل إنه يذهب إلى القول بأن سيفه لو كان معه لقاتلهم قتالًا شديداً به، ثم إنه يخص المنتصر بقوله:

ولو كان سيفي ساعة القتل في يدي   درى القاتِلُ الْعَجلانُ كيف أساوره

فالقاتل العجلان هنا هو المنتصر، والظاهر أن أمر عجلته كان معروفاً إلى حد القول بأن المتوكل كان يسميه «المنتظر» بكسر الظاء، فهل يتفق هذا مع طبيعة الشاعر، خاصة إذا عرفنا أنه مدحه بعد ذلك مدحاً حاراً، على نحو ما نعرف من القصيدة التي أولها :

إمام براه الله أولى عباده   بحق .. وأهداهم لِقَصْد سبيله

وعلى نحو ما نعرف من القصيدة التي جاء فيها:

ولم يسع في المُلكِ سعْي امرىء   تبدَّأ بخَيْر وثنَّى بشر

.. ثم إنه يتهم في البيت السابع والعشرين المنتصر بوضوح ويدعو عليه، وهذا يسوقنا إلى القول بأن الأبيات الأولى كتبها الشاعر منفعلًا بالحادث، ثم أكملها بعد أن مات المنتصر ،فهو لم يستقر على عرش الخلافة إلا أشهراً، ويجوز أنه بعد أن كتبها وراجعها طواها طوال خلافة المنتصر، ويدل على هذا ما جاء في أخبار البحتري للصولي، فقد جاء في الخبر الخامس والأربعين: وسألت عبد الله بن المعتز: أكان البحتري يجسر أن يقول لما قتل المتوكل في يوم المنتصر:

لنعم الدم المسفوح ليلة جعفر هرقتم وجنح الليل سودٌ دياجِره
أكان وليّ العهد أضمر غدرةً ومن عجب أن ولّي العهد غادره؟
فلا مُلّي الباقي تراث الذي مضى ولا حملتْ ذاك الدعاء منابره!

فقال لي : إنما عمل هذه الأشعار في أيام «المعتز» يتقرب بها إليه. وفي الواقع أن البحتري سار على طريق المسالمة طول حياته، ولكنه في هذه القصيدة ـــ على الرغم من القول بهربه والكتابة والطي ـــ خرق حاجز السلبية .. وبالتالي حاجز الصوت في الشعر، وسار على حدِّ الموسى!.

.. ومهما يكن من أمر فقد قدم البحتري قصيدة دامية ودامعة في الوقت نفسه ، وهرب من «الشخصية» إلى «الفن» ، ونجح في أن يصور الأشياء في «شيئيَّتها» بعيداً عن الأفكار المجردة، والزعيق المجلجل، والحزن التقليدي، فهو حقيقة قد هرب من مجلس المتوكل، وهو حقيقة لم يجالد القتلة باليدين لسبب واضح ،هو أن الفتح بن خاقان ـــ وهو من هو ـــ قتل لسبب أهون من هذا، وهو أنه حاول أن يحمي الخليفة من السيوف بجسمه، فقد كان كل ما فعله أنه ألقى بجسمه على الخليفة .. ولا شك أنه كان هناك من يسدُّ مسدَّ الفتح بن خاقان، أما أنه كان يوجد من يسد مسد البحتري فلا، ومن هنا

يجب ألا ندينه أخلاقياً، بل نزكي موقفه الحريص في لحظات الطيش والكراهية.

ومهما يكن من شيء فهو بما ذكره من مقدمة وتصعيد بالأحداث إلى قمة، والتفريج عن نفسية القارىء في الخاتمة ينعي الدولة العباسية كلها، فالذي قتل لم يكن الخليفة وإنما الخلافة، والذي قتل لم يكن عدواً خارجياً، وإنما عدو من الداخل، وقد تحقق هذا كله، ودخلت بالفعل شمس الدولة في مرحلة الغروب، وتحقق لدى الشاعر ما يسمى «الحدس الراقي».

ـ ٣ ـ

القصيدة من بحر الطويل، وهو بحر يلقي ظله ــ كما يقال ــ على ثلث الشعر القديم، ويشتمل على ثمان وعشرين مقطعاً، ومن المعروف أنه هو والبسيط من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق، والملاحظ أن الطويل يعطي إمكانيات للسرد، وللبسط القصصي، والعرض الدرامي، ولهذا نجده يكثر في أشعار السير والملاحم واحتواء الأساطير .. والبحتري يبدع في عديد من هذه الجوانب.

وحرف الراء لا يقتصر على القافية، وإنما يتردد داخل كل بيت من أبيات القصيدة من ١ إلى ٩ ثم يقل بعد ذلك، على أنه يبرز ثانية في الأبيات المسرفة في العاطفة، وفي أبيات منظمة قرب نهاية القصيدة من ٢٤ إلى ٣٣، فحرف الراء هنا لا يقتصر على إحداث نوع من الموسيقى، ولكنه مع الهاء الساكنة التي تشبه آهة مكتومة،وحركة الضم قبله مناخ جنائزي يلف القصيدة كلها، ويتكاثف بصفة خاصة ــ على عادة القصيدة العربية ــ في المقدمة والخاتمة،لوجود أشياء كثيرة يجيء في مقدمتها التصريع والتلخيص.

وقد برع الشاعر في عملية تكرير الحرف، وبعبارة أخرى توزيعه توزيعاً موسيقياً حتى لا يصبح النطق عسيراً، ولم يقف هذا عند التجانس الاستهلالي فقط، ولكنه شمل أيضاً ما يسمى بالتجانس الخلفي، ولأمر ما ركز الشاعر على قصر «الجعفري»، وكرر اسمه ثلاث مرات في القصيدة.

ومن المعروف أن الراء صوت مجهور لثوي متكرر، وهو من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، وهو عند القدامى صوت «زلقي» شبيه بأصوات اللين، كما أن صورته في التراث ترتبط بصورة الهلال، وعلى كل فهو من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة، كما أنه صوت «مكرر» لأن طرف اللسان حين ينطق به يحدث طرقاً ليناً مرتين أو ثلاثاً، وكأن الشاعر اهتدى إلى هذا الحرف بإمكانياته الصوتية ليجهر بحزنه وليركز على مأساة الدولة العباسية، وليعطي رعشة مكررة لقارئه، خاصة وأن الراء تأتي بعد مضموم ثم تعقبها هاء ساكنة، وكأننا هنا أمام إنسان يندفع ثم يقف فجأة لأنه حدث خلل، أو موقف لم يكن محسوباً .. أو الموت غيلة!!.

ومما يتصل بهذا القول بأن الهاء الساكنة تحسن في الطويل لأنها تقوم مقام الإطلاق، وفيها من الفخامة ما ليس في الإطلاق.

— ٤ —

ثم إننا نلاحظ أن القصيدة لم تكتب نفسها بيتاً بيتاً ، وإنما جاءت في صورة « فقرات شعرية » بدأت بصدمة ، ثم انتقلت إلى قفزة ، ثم جاوزتها إلى نوع من التنوع، ثم وصلت إلى الخاتمة بحيث تحقق فيها التدفق والتساوي .

وقد ساعده على الإبداع أنه مشهور أساساً بالرثاء، فمن أقواله : إن تمام

الوفاء أن تفضل المراثي المدائح ، وأنه راجع القصيدة أكثر من مرة — كما أكدنا من قبل — وذاد عنها روح الفن المتهيج والاعلام الرخيص ، وهكذا يكون قد طبق ما يقال من أن الفن يقوم على الحب الثاني لا الحب الأول ، ثم إنه وجد نفسه طرفاً في موضوع القصيدة ، وفي الوقت نفسه لم يقف — كالكاميرا — يصور فقط ، وإنما ببراعة فجّر موضوعه وحوَّله إلى مأساة إنسانية كبيرة ، وقد ساعده على هذا أنه واءم بين الصورة والانفعال ، وناغم بين الصوت والمعنى، وطوع إيقاع الكلمات لإيقاع التجربة ، وإن كان قد تحذلق في البيتين ١٦ ، ١٧ ، ومع هذا فقد تدفق في القصيدة ببساطة فنية مذهلة ، ومن هنا جاءت القصيدة « منضبطة »، فهي لا تعتمد على الفكر وقضاياه وصرامته ، ولا تعتمد على السرد وحركته البطيئة ، وإنما تعتمد أساساً على مشاهد متحركة نابضة ، فكما أن الفكر يبتكر في مجالات كثيرة فكذلك الحركة تبتكر ، فنحن — كما قيل — لا نقدم رقصة ما لم نرقص ، ولا أغنية ما لم نغنِّ ، ولا قصيدة ما لم نحبس الأحاسيس وشرائح الحياة في حالة وجود فني ، وصدق شعوري ، داخل كلمات لها صلة بطبيعة التجربة . وبصفة عامة فنحن نقترب هنا من مفهوم الواقعية كما تفهمها النفسية العربية، حيث تحولت الحادثة المحدودة إلى فكرة الموت ظلماً ، أو تحويل العالم المادي على حد تعبير البعض إلى فكرة خضراء ، ومن وراء ذلك رأينا القصيدة تكشف — بل وتكتشف — صلة الولد بالأب ، والوزير بالخليفة، والشاعر بموضوعه ، بالإضافة إلى طبيعة المتناقضات التي يقوم عليها المجتمع، وكيف أنه مجتمع سيتداعى تماماً بعد حين .

— ٥ —

من المعروف أن البحتري موسيقي من الطراز الأول في الشعر العربي ، وأنه لا يفهم إلا من خلال تذوق موسيقاه الريَّانة « فقد أراد أن يشعر

فغنى » ، ومما ساعده على التلوين الموسيقي في هذه القصيدة أنه لم يكن يقف عند حدود الشطر كما كان يفعل الكثير من الشعراء، وإنما ينساب وفقاً لطبيعة تجربته وطريقة تنفُّسه ، ففي البيت التاسع لا يقف القارىء إلا بعد كلمة أنيس على الرغم من وجودها في الشطر الثاني ، وفي البيت العاشر لا يقف كذلك إلا بعد كلمة بشاشتها ، ومعنى هذا أن الألفاظ قد امتزجت بالمعنى في الذهن .. بل صارت المعنى ، وبهذا يتفق مع الذين يقولون إن كل ماله معنى يكون جميلًا ، وأن التفكير الشعري المؤثر يجري في الذهن بوساطة الصور عن طريق التفاعل والتواصل والتدفق . ومع هذا فسيظل التفاعل بين ما يجري في الذهن والتعبير عنه ، وبين الرغبة في التعبير والقدرة عليه من القضايا الهامة في الشعر بصفة خاصة ، ومع أنها عولجت في الفترة الأخيرة تحت عناوين، منها مثلًا تيار الوعي في الرواية الحديثة، إلا أنها ظلت في الشعر مترددة وغير جسورة .

— ٦ —

يلاحظ أن النمط الشائع من الصور في القصيدة بصري ، ومع أنها استعارية إلا أنها جزء من كائن عضوي ، كما يلاحظ أن فكرة الزمن قد شغلت الشاعر في أكثر من موضع ، فالفعل الماضي قد لعب دوراً هاماً في أول القصيدة ، ثم كان التركيز بعد ذلك على الفعل المضارع حين أراد أن يجسِّم المأساة وأن يعطيها « حضوراً » شعرياً ، كما اهتم بصيغة « تفعَّل » التي تدلُّ على التكلف ، ذلك لأن عملية القتل فيها خروج على الطبيعة، فهو يقول تغيَّر في البيت ٤ ، وتحمّل في البيت ٥ وتخفَّى في البيت ١٤ وتعرَّض في البيت ١٧ ، وتقرَّب في البيت ١٨ .

والاستفهام في البيت ١٢ ، ١٣ ينتهي بنغمة هابطة كما يقول علماء الصوت،بالإضافة إلى بعض الجمل التقريرية كما في البيتين ١٤ ، ١٨ ، ذلك

لأن كل شيء يبدو منكسراً وحزيناً فالحديث عن المقتول وحرسه ، ولكن النغمة تتصاعد عند الاستفهام بـ (هل) والهمزة في البيتين ٢٦ ، ٢٧ لأن الحديث فيهما عن القاتل ، ومن هنا فالنغمة الصاعدة تتحول إلى أصبعي اتهام نحو ولي العهد ومع أنه يقول :

أكان ولي العهد أضمر غدرة ؟ فمن عجب أن وُلّي العهد غادره

إلا أنه من المفهوم أن إخطار فكرة القتل على الذهن ــ وقد خطرت ــ تكفي لإثبات المعنى على نحو ما يقرره مثلًا الفارابي وابن سينا، فهذه الرتبة هي الأصل وعليها تترتب ــ كما قيل ــ الوجودات الأخر .

وإذا كان قد لجأ إلى صنوف من البديع فإننا نراه لم يثقل بها المعنى ، بل لقد كانت تساعد على المعنى ، صحيح أنه أبطأ حركة القصيدة في البيت ١٦ ، ١٧ ، ولكننا نستطيع أن نقول إن جناسه ينطبق عليه قول عبد القاهر في أسرار البلاغة « ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن »،خاصة ونحن نعرف أن البحتري ــ بعكس أبي تمام مثلًا ــ يتبع طريقة منطقية معقولة في ترتيب الألفاظ ، وهذا سر من أسرار التعلق به ، وحسن استعماله اللغة .

وبصفة عامة فالمناخ اللغوي للقصيدة مناخ مأساوي يحمل على الوحشة والانقباض على نحو قوله : أخلق داثره ، تغير ، قوّض ، تحمل عنه ساكنوه ، سواء دوره ومقابره ، الأسىٰ ، ريع سربه ، ذعرت أطلاؤه ، صيح فيه بالرحيل فهتكت ، وحشته ، تخفى له مغتاله ، المنون ، ريب الدهر ، ميت ، نازح ، دوائره ، حتف ، مغتصب للقتل ، صريع تقاضاه السيوف حشاشة ، الموت حمر أظافره .. الخ .

والشاعر لم يختر من الألوان في هذه القصيدة إلا اللون الأحمر الذي يدل على الحرب والدم، والذي يمتاز بطول موجاته عن ألوان الطيف الأخرى ، ويرتبط كما يقول أبو حيان التوحيدي، في الإمتاع والمؤانسة بالمريخ ، وهو

يقدمه في استعارة موحية وفي صورة عامة، تؤكد من خلال البيت الثاني والعشرين أنه كان هناك عداء عريق بين القتلة وبين الخليفة ، وهكذا تدل الكلمات في الأعمال الفنية الممتازة على الخصائص والدوافع النفسية لا عند الشاعر فقط .. ولكن عند الأمة كذلك !

— ٧ —

وأخيراً .. فالقصيدة بما لاحظت وجمعت ولخصت وأضافت وصورت، قد عبرت عن واقع تاريخي بالفن ، وأصبحت لها دلالة واضحة في الشعر العربي على القتل السياسي ، بل لقد خلقت واقعاً جديداً يفوق الواقع الذي حدث بالفعل ، فهي تشبه في هذا، النماذج التي تتفوق على الواقع على نحو مانعرف من نماذج التردد في (هملت)، والعشق في (روميو وجولييت)، وفي قيس وليلى — على رأي من ينكر وجودهما — المهم أنها قدمت في الشعر العربي « دراما صغيرة » تمثل الصراع على الحكم ، وفي الوقت نفسه قامت بدور « النذير » للأمة في مرحلة من مراحلها ، بل وأصبحت أنموذجاً متفوقاً لبعض حالات التوتر التي تمر بالأمم !

مَقتلُ ذئبٍ في بَيْدَاء

البحتري

١ ــ سلامٌ عليكمْ لا وفاءٌ ولا عَهْدُ
أما لكُمُ من هَجْرِ أحبابِكم بُدُّ
٢ ــ أأحبابنا قد انْجزَ البيْنُ وَعْدَهُ
وشيكاً ، ولم يُنْجَزْ لنا منكمُ وعْد
٣ ــ أأطلال دارِ « العامريّة » باللّوى
سقَى ربْعَكِ الأنواءُ ما فعلت هِنْد ؟
٤ ــ أدار اللّوى بين الصَّريمةِ والْحِمَى
أما لِلْهَوى إلاَّ وسيسَ الْجوى قَصْدُ ؟[1]
٥ ــ بنفسي من عذَّبتُ نفسِي بحبِّه
وإن لم يكنْ منه وصالٌ ولا وُدُّ ؟
٦ ــ حبيبٌ من الأحباب شطَّتْ به النّوى
وأيُّ حبيبٍ ما أتى دونَه البُعدُ ؟
٧ ــ إذا جُزْتَ « صحراء الْغُوَيْرِ » مغرِّباً
وجازتك « بطْحاءُ السَّواجِير » يا« سَعْد »
٨ ــ فقل لبني الضحَّاك مَهْلاً ! فإنني
أنا الأفعوانُ الصِّلُّ والضَّيْغَمُ الوَرْد[2]
٩ ــ « بني وائلٍ » مَهْلاً ! فإنَّ ابن اختِكُم
له عزماتٌ هَزْلُ آرائها جِدُّ
١٠ ــ متى هجِتُموهُ لا تهيجوا سِوى الرَّدى
وإن كان خِرْقاً ما يُحَلُّ له عَقْدُ[1]
١١ ــ مهيِّباً كنصل السَّيْفِ لو قذَفتْ به
« ذرى أجأ » ظلَّتْ وأعلامُهُ وَهْد

---

(١) الرسيس : الحرقة وثباتها .
(٢) الأفعوان : ذكر الأفعى . الصل : الداهية من الحيات . الضيغم : الأسد . الورد : الجريء .
(٣) الخرق من الفتيان : الظريف في سماحه ونجده .

١٢ ــ يودُّ رجالٌ أنني كنتُ بعضَ مَنْ
طوتــهُ المنايــا لا أروحُ ولا أغــدو
١٣ ــ ولـولا احتمالي ثِقْلَ كلِّ مُلمَّــةٍ
تسوءُ الأعادي .. لم يودُّوا الذي ودوا
١٤ ــ ذرينـي وإياهُـمْ فحسبي صرامتي
إذا الحرْبُ لم يُقْـدحْ لمخْمِدِها زَنْــد
١٥ ــ ولي صاحبٌ عَضْبُ المضاربِ صارمٌ
طويــل النِّجــاد ما يُفَــلُّ لَهُ حَــدُّ
١٦ ــ وباكيـةٍ تشكـو الفــراقَ بأدْمُــعٍ
نبادرُهــا سَحــاً كما انتثــر العِقْــدُ
١٧ ــ رشادَكَ لا يُحْزِنْكَ بيْنُ ابْنِ هِمَّةٍ
يتــوقُ إلى الْعليــاءِ ليس له نِدُّ
١٨ ــ فمن كان حراً فَهْوَ لِلْعَزْم والسُّرى
ولِلَّيْــل من أفعالــه والكــرى عَبْــد
١٩ ــ وليـلٍ كأنَّ الصُّبـحَ في أُخْرِياتِـه
حُشَاشَةُ نَصْلٍ ضمَّ إفرنْــدَه غِمْــدُ[1]
٢٠ ــ تَسَرْبلْتُـه والـذئبُ وسنـانُ هاجِــعٌ
بعيْـن ابـن ليـلٍ مالــه بالكــرى عَهْــد[2]
٢١ ــ أُثيرُ الْقَطا الكُـدْريَّ عن جُثْمانِـهِ
وتألَفنِــي فيــه الثعــالبُ والرُّبْــدُ[3]
٢٢ ــ وأطْلسَ ملءِ العيْـن يحمـلُ زَوْرَهُ
وأضْلاعَــهُ مِنْ جانبيــهِ شوىً نَهْــدُ[4]

(١) حشاشة النصل : نقيته . إفرند السيف : جوهره ووشيه .
(٢) يقصد بابن الليل : اللص .
(٣) يقصد طائراً في حجم الحمام يميل إلى السواد . الربد : جمع أربد وهو الأسد ، وحية خبيثة . والأسود بحمرة .
(٤) أطلس : أغبر إلى سواد ، يصف لون الذئب . الزور : أعلى وسط الصدر أو ملتقى أطراف عظام الصدر ، الشوى : اليدان والأطراف . أي ما كان غير مقتل من الأعضاء . نهد : بارز .

٢٣ ـ له ذَنَبٌ مِثْلُ الرِّشاءِ يجُرُّهُ
وَمَتْنٌ كمتْنِ القوسِ أعوجُ مُنْأَدُّ[1]

٢٤ ـ طواهُ الطَّوى حتى استمرَّ مريرهُ
فما فيه إلاَّ العظْمُ والروح والجلْد[2]

٢٥ ـ يُقَضْقِضُ عُصْلاً في أسرّتِها الرَّدى
كقَضْقَضةِ المقرورِ أرعده الْبرد[3]

٢٦ ـ سمالي وبي من شدَّة الجوع ما بِهِ
ببيداءَ لم تُحْسَسْ بها عِيشةٌ رغد

٢٧ ـ كلانا بها ذئبٌ يحدِّثُ نفسهُ
بصاحبه ، والْجدُّ يُتْعِسُهُ الجَدُّ

٢٨ ـ عوى ثم أقْعى ، وارْتجزتُ فهِجْتُه
فأقبل مِثل الْبرقِ يتْبَعهُ الرَّغد[4]

٢٩ ـ فأوجَرْتُه خرقاءَ تَحْسِبُ ريشَها
على كوكبٍ ينقضُّ والليلُ مُسْودّ[5]

٣٠ ـ فما أزداد إلاَّ جُرأةً وصرامةً
وأيقنْتُ أنَّ الأمرَ منهُ هو الجدّ

٣١ ـ فخرَّ وقد أُوردتُه مَنْهل الرَّدى
على ظمأٍ لو أنَّه عَذُب الوِرد

---

(١) الرشاء : الحبل . المتن : الظهر . المنأد : المعوج . الطوى : الجوع .
(٢) المرير : ما اشتد فتله من الحبال .
(٣) يقضقض عصلا : يصوت بأسنان صلبة معوجة . الأسرة : الخطوط .
(٤) أقعى : جلس على مؤخرة . ارتجز : رفع صوته .
(٥) أوجره : طعنه . الخرقاء : أراد بها السهام تشبيهاً لها بالريح التي تسمى الخرقاء، وهي التي لا تدوم على جهتها في هبوبها .

٣٢ ـ وقمتُ فَجَمَّعْتُ الْحصَى ، واشْتَوَيْتُه
عليه ، وللرَّمضاءِ من تحتِه وَقْد

٣٣ ـ ونلتُ خسيساً منه ثم تركْتُه
وأقلعتُ عنه وهو مُنْعَفِرٌ فَرد

٣٤ ـ لقد حكمتْ فينا اللَّيالي بجوْرها
وحكْم بناتِ الدَّهر ليْس له قَصْد[1]

٣٥ ـ أفي العدْل أن يشْقى الكريمُ بجوْرها
ويأخذَ منها صفْوها الْقُعْدُدُ الوغد[2]

٣٦ ـ ذريني من ضرب الْقِداح على السُّرى
فعزمِيَ لا يَثْنيهِ نَحْسٌ ولا سَعْد[3]

٣٧ ـ سأحمِلُ نفْسي عند كلِّ ملمّة
على مثل حدِّ السَّيف أخلصه الْهِنْدُ

٣٨ ـ ليعلم من هاب السُّرى خشية الرَّدى
بأن قضاء الله ليس له رَدُّ

٣٩ ـ فإن عشتُ محموداً فمثْلي بغى الْغِنَى
ليكسبَ مالاً أو يُنَثُّ له حَمْد

٤٠ ـ وإنْ مِتّ لم أظفرْ فليْس على امرىءٍ
غدا طالباً إلاَّ تَقَصِّيه والْجَهْدُ

ـ ١ ـ

البحر من الطويل الذي يوافق موضوع القصيدة الجاد الجليل ، فالمعاني الجادة ـ كما يرى ابن العميد ـ لا تؤدى إلا بنفَس طويل ، ولا تتلاءم إلا

(١) القصد في الحكم : العدل وعدم الميل .
(٢) القعدد : الجبان اللئيم .
(٣) كان العرب يستشيرون الأقداح عند خروجهم بأن يجعلوا القداح في كيس ثم يخرجوا أحدها .

مع الأعاريض الطويلة، وهوعلى حد قول حازم القرطاجني « .. فيه أبداً بهاء وقوة » .

والقافية هي الدال ، وهذا الحرف مجهور أسناني شفوي مرقق ، ولكن الضمة ــ وبخاصة حين تشدَّد ــ أعطته الفخامة والشدة ، كما أعطته مظهر الاستمرار في الأداء ، والكثافة الموسيقية ، وقد تنبه سليمان البستاني إلى أن هذا الحرف يجود في الفخر والحماسة .

ومن المعروف أن الشعراء يحرصون على تحريك قوافيهم أكثر من تسكينها ، وأنهم في حالة الإنشاد يشبعون الحركة الأخيرة بحيث تتحول إلى مد ، وهو ما يسمى « إطلاق القافية » .

وإذا كان البحتري يقول الشعر ليلقى ، فمن الطبيعي هنا أنه يعتمد على حركة المخرج وعلى الصّفة ، وفي ضوء هذا يمكن أن يوجد مجال للحديث عن الشدة والرخاوة ، والجهر والهمس ، والتفخيم والترقيق ، وكل هذا يعطي الشعر ثراء وتلويناً ، بعكس الشعر المعتمد أساساً على « الكتابة » ذلك لأنه يعتمد في المقام الأول على الترقيم ، وعلى نوع من التقسيم الخارجي .. وما يحدد هذا كله هو : أن الكلام حروف ، والقراءة صوت ، والملاحظ أن الصوت أهم من الحرف في التراث العربي وبخاصة في القديم منه ، ومهما يكن من شيء فالبحتري قد اختار قافية متصلة بموضوعه ، فهي ينطبق عليها قول عبيد بن ماوية « وقافية مثل حد السنان » ففيها جهد ، واقتدار ، وصلة بالموضوع .

ــ ٢ ــ

القصيدة أساساً تتحدث عن الذئب ، والحديث عن الذئب وفير في التراث القديم ، ومن أمثالهم الكثيرة في هذا المجال قولهم « أظلم من ذئب » على أن الذئب إذا كان في التراث الذي يسبق العصر العباسي يعني الذئب

الحقيقي الذي نعرفه ، فإن الصورة داخل التركيبة الحضارية في العصر العباسي كانت تقصد به في الغالب معنى الظلم والعدوان والسطوة والخسة ، ونحن نرجح ــ كما سنرى ــ أن المقصود بالذئب في القصيدة هو ظلم الأقارب بصفة خاصة .. ولقد صرَّح الشاعر بالعداء الذي بينه وبين « بني وائل » في البيت التاسع ، وركز على أن العداء قد وصل إلى حد تمنيهم موته ! ثم إنه إذا كان لا يمكن للإنسان أن يتخلص من أقاربه فقد جعل في مقابله أنه لا مفرَّ من مقابلة الذئب ، ثم إنه يقول :

كلانا بها ذئبٌ يحدِّث نَفْسَهُ بصاحبه ، والجد يتعسه الجَد

ونحن نحس أن في القصيدة خيطاً رفيعاً من العطف بين الشاعر والذئب كأنه خيط القرابة ، ثم أخيراً إن فكرة مواجهة الأهل مما يلح على الشاعر دائماً ، بل لقد أبدع فيها كما يبدع شاعر على حد قوله :

وفرسان هيجاء تجيش صدورها بأحقادها حتى تضيق دروعها
تقتل من وتر أعزَّ نفوسها عليها بأيد ما تكاد تطيعها
إذا حتربت يوماً ففاضت نفوسها تذكَّرت القربى ففاضت دموعها

وسنرى هذا في عرضنا للقصيدة .. صحيح أن مواجهة الشاعر لذئب حقيقي قد حدثت ، ولكنه حوَّلها ــ كعادة الشعراء الكبار ــ إلى قضية من القضايا الكبيرة التي واجهت الشاعر في مقتبل عمره ، حين كان يتفجر بالأمل والطموح ، وكان الذين حوله ــ كالعادة ــ لا يعيرونه التفاتاً وفهماً .. بل لقد كانوا يكيدون له كيداً !

ــ ٣ ــ

تبدأ القصيدة بمقدمة لا تنفصل عن الموضوع ، فإذا كان الموضوع هو مقابلة الذئب ــ وما يمثله ــ والانتصار عليه ، أو بعبارة أخرى مقابلة المعوقات الكبيرة والتغلب عليها بحسم .. وبدم !! فإن الشاعر يقدم غزلًا

بائساً ليست فيه البهجة والفرح ، وذلك لأن من يحبه لا وفاء له ولا عهد ، ولأنه لا مناص من البين بعد أن أصبح إنجاز الوعد مستحيلًا ، ثم تكون هناك التفاتة للأطلال كتجسيد للعلاقة التي لم يعد وراءها نفع ، والتفاتة إلى المحبوب على الرغم مما أحدثه في نفس الشاعر على حد ما نعرف من الأبيات من ١ ــ ٧ .

فإذا جئنا للأبيات من ٩ ــ ١٩ وجدنا الشاعر لا يهجم على موضوعه ، وإنما يقدم تنويعاً ثانياً أشد وضوحاً من التنويع الأول ، وإن كان لا يختلف عنه تماماً في الفحوى ، ذلك لأنه في هذا التنويع الثاني يلتفت إلى صديقه « سعد » في مكان وزمان محددين ، ثم يطلب منه أن يذكر لأقاربه بأنه ليس الفتى الضعيف الخائر الذي يتقبل بالصدر الرحب عداءهم المفروض عليه ، فهو في حقيقة الأمر « أفعوان » و « ضيغم » أي أنه يجمع بين الدهاء وشدة المراس ، ومن كان هذا حاله فإنه سيكون الموت الحقيقي لكل من يتعرض له ، وهو ابتداء لن يجيء إليهم ــ كشقيق ــ عارضاً رمحه ، ذلك لأنه يحفظ للقرابة حقها ، ولكن إذا هيج فإنه سيكون لهم الردى المحقق !

ولما كان في موقف الناصح لقومه،فإنه كما التفت إلى « سعد » فإنه يلتفت بنفس المعنى إلى إنسانة أثيرة لديه ، وكأنه بهذا يكون قد برَّأ نفسه لأنه أشهد عليهم ذكراً وأنثى ، صداقة وحباً ــ ولعله رمز بهما إلى حالتين من حالات النفس ــ ذلك لأن صرامته وعنفه لن يقفا عند أحد دون أحد .. والملاحظ أنه هدَّأ أحزان الإنسانة الأثيرة لديه ، وجلجل في صوته وعباراته كأنه يستعرض عضلاته أمامها ، أما حديثه « لسعد » صديقه فقد كان عاقلًا متزناً .

في الأبيات من ١٩ ــ ٣٦ يورد الشاعر القصة الحقيقية التي أجملها في التنويع الأول ، ثم ألقى عليها ضوءاً جديداً في التنويع الثاني .. ثم لم يبق إلا أن يقول الحقيقة ، ونحن لا نستطيع أن نطلب من الشاعر أن يهجم على موضوعه ، إلا إذا كان قد فشل في التمهيد له، بمعنى أن يكون بين التمهيد والموضوع ، « كمال الانقطاع » ولكن الشاعر إذا تأنّى وشوّقنا ، وقدم ما يريد،كالمصور الذي يقدم عدة زوايا من الوجه الواحد، فإننا لا نستطيع أن نلومه .. بل إن عمله هذا قد يكون أدخل في باب الفن !

والقصة تبدأ أساساً بفترة زمنية محددة يختلط فيها النور بالظلام ، بحيث يمكن أن نسميها « الزمن الرمادي »،لأنها تتفق وحالته النفسية ولأنها تقرِّب لنا لون الذئب ، وفي الوقت نفسه تعطينا صدقاً شعورياً لأنه تحدث عن فترة زمنية يمكن فيها أن يسير الذئب ، وفي ضوء هذا تصبح المواجهة حقيقية ، كما أن الصدق الشعوري يتمثل في قوله إنه حين كان يسير كان يوقظ القطا ، وبالتالي فالذئب في الوقت الذي كان فيه وسنان،كان حريصاً كل الحرص كأنه لص يسير في طريقه .. ثم نراه يضعنا فجأة أمام الذئب بعد أن ازدادت كمية النور من السماء ، فإذا به « ملء العين » .

ثم نراه يتكىء على أداته الرئيسية التي عرف بها وهي العناية بالوصف ، فهو يبدأ في وصف أجزاء الذئب : أعلى وسط الصدر للمواجهة التي تمت بينهما .. اليدان . الرجلان . الأطراف . الذئب وحركته على الظهر لأنه قد وصل إلى درجة التحفز ،وبصورة عامة فقد كان ذئباً لابد من الصراع معه ، ذلك لأنه كان جائعاً كل الجوع !

طواه الطوى حتى استمر مريرهُ   فما فيه إلا العظم والروح والجلد

ثم يزيد الصورة وضوحاً حين يقدم جانباً سمعياً يقوم على « الصرير » الذي يحدثه الذئب من أسنان صلبة معوجة ، فيكون هذا الصوت كأنه في

أذن الشاعر صوت الموت ! ومن هنا لا يكون هناك مناص من المواجهة بينهما ، فكل منهما لا يستطيع الفرار من الآخر ..

لقد أصبح كل منهما قدر الآخر ، ومما يعمق المأساة هنا ما سماه البلاغيون القدامى بتأليف اللفظ مع المعنى ، وما يسميه المحدثون الإيحاء بجرس الأصوات .

ولما كانت عملية الصراع ستكون عملية لها ما بعدها ، فإن الشاعر يستخدم « التصوير البطيء » كأنه يريد أن يشهد الحياة على هذا المشهد ، وكأنه نوع من التشبث بالحياة ، وكالعادة يبدأ الذئب حرفة الموت فيعوي ليلقي الرعب في وجه خصمه ، ثم يخطو للموت خطوة أخرى فيقعي ، ويجيء رد الفعل من الشاعر فيرفع هو الآخر صوته كما نفعل حين نخاف ، أو حين نشجع أنفسنا في الظلمة ، ويسرع الذئب بحسم الموقف فيقبل مثل البرق يتبعه الرعد ! وهذا موقف طبيعي لأن من في مثل هذا الموقف يرى قبل أن يسمع ، ولكن الشاعر كان أسرع إليه بسهمه ، ومع هذا لم ينكسر الذئب ، وإنما ازداد ـــ كالعادة ـــ شراسة وحقداً ، فيكون سهم آخر في القلب ، ومن ثم يتهاوى الذئب !! ويسقط !! ويأخذ في الموت !!

على أن الأمر لم ينته بعد ، ذلك لأن الشاعر كان يسير في بيداء ، ولأن الجهد قد أخذ منه ، ولأنه أراد أن يستمتع بانتصاره ، ومن ثم نراه يوقد ناراً ، ثم يطرح عليها الذئب ، فإذا تم النضج لم يقبل على الأكل منه ، وإنما نال شيئا قليلاً منه ، ثم غادره في موته البائس ، ووحدته الحزينة ، ثم يساوره شيء أشبه ما يكون بالندم، كأنه يريد أن يقول إنه لم يكن يريد قتل الذئب ، ولم يكن الذئب يريد افتراسه لو لم يكن جائعاً .. ولكنه حكم الأيام الجائر !

ومما ساعد على رسم الجو استخدام الشاعر الحروف بمهارة شديدة ، بل يمكن القول بأنه استحضر المعنى بواسطة الصورة على نحو ما جاء في البيت

٢٥ ، كما يمكن أن ندرك هذا في البيت ٣٣ فتكرار السين والفاء يدل على الصورة المهينة التي تحول إليها الذئب .

ـ ٥ ـ

وأخيراً .. تجيء الخاتمة ، وهي تبدأ بالتفاتة ثانية إلى الإنسانة الأثيرة لديه ، كأنه لم تكفه الالتفاتة الأولى ، كأنما أراد أن يسوغ لها رحيله عنها، وكأنه من واقع « قدريَّته » يذكرها بأن الموت لا يتقى في هذا الزمان ، فليس لأحد أن يتقي قضاء الله ، ومادام الأمر كذلك فلتكن الحياة تحت ظلال الحركة والطموح ، فهذا أجدى وأوفق بالإنسان ، وهو يسوف هذا عن طريق الشرط والجواب لتأكيد ما يريد أن يقول .

فإنْ عشْتُ محموداً فمثلي بغَى الْغِنى   ليكسب مالًا أو يُنَثّ له حَمْد
وإنْ مت لم أظفر فليْس على امرىءٍ   غدا طالباً إلاَّ تقصيّه والْجَهْدُ

ـ ٦ ـ

من الملاحظ أن البحتري من واقع طبيعته وذكائه وحبه للتفرد والخصوصية والخروج من دائرة أبي تمام، قد أفاد في تقليب التراث العربي ومن مراعاة الذوق العام للإنسان العباسي ، وبخاصة الطبقة الحاكمة التي مالت إلى الدعة والحد من الطموح العقلي والجسارة النفسية،على حد ما نعرف من المتوكل الناعم المهاتر على حد ما جاء في زهر الآداب « كان أصحاب المتوكل يسخفون ويسفون بحضرته وكان يهاتر الجلساء » ، وعلى حد ما نعرف من أخباره مع أصحاب السماجة في الديارات للشابشتي

وبصفة عامة فقد ابتعد البحتري عن التنافر اللفظي ، والتنافر المعنوي وسبح في بحر الغنائية الشديدة ، وركز على ظواهر تعينه في هذا المجال ،

كالإدغام والتضعيف والاسترسال في الاشتقاق ، وكالالتفات إلى ألوان بلاغية بعينها تعينه في هذا المجال، كالجناس والطباق والتصريع والتقسيم .

ومما يلفت النظر في هذه القصيدة، إكثاره من الحروف المتماثلة والمتقاربة وبخاصة في أوائل الأبيات، كالهمزة في الأبيات ٢ ، ٣ ، ٤ ، والميم في ١٠ ، ١١ ، والفاء في ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ومن الملاحظ أن هذه الظاهرة تكثر في « القمم العاطفية » بالقصيدة ،وبهذا يكاد يقترب من الموسيقى الخالصة، وبصفة عامة فهو يركز على الجانب « الإفصاحي » الذي يغلب عليه الطابع التأثري ، مفضلًا « إياه » على الجانب « التعاملي » ومن أمثلته التعجب ، والمدح ، والذمّ ، وخوالف الإحالة وخوالف الأصوات .. الخ ، وما يهمنا من هذا كله هو أنه يساعد على ظاهرة « التنغيم » في اللغة ، وانطلاقاً من القول بهذا نشكك فيما جاء عنه في كتاب الأغاني ، وعلى حد ما جاء في رواية عنه : « كان البحتري من أبغض الناس إنشاداً ، يتشدق ويتزاور في مشيه مرة جائياً ومرة القهقرى ، ويهزُّ برأسه مرة ومنكبه أخرى ، ويشير بكمه ويقول أحسنت والله ؛ ثم يقبل على المستمعين فيقول :

مالكم لا تقولون أحسنت ، هذا والله لا يحسن أحد أن يقول مثله .. » فهذه صفات مهرِّج لا شاعر ؛ ودراسة حياته توضح خلاف هذا ، ثم إن من أكد هذا عنه بشدة « أبو العنبس الصيمري »،وهو أحد أعدائه المشهورين الذين كانوا ينفسون عليه.قربه من المتوكل ، وقد جاء عنه في أخبار أبي تمام : كان يتحامل على البحتري ويتهم أمه ، المهم أن الرجل ــ من سيرته ــ كان يحسن نطق الكلمة كما يحسن خلقها .

ومهما يكن من شيء فقد كان يستخدم اللغة ببراعة وتوفيق ، ولقد كانت اللغة طيعة تحت إيقاع شعوره ، بحيث كان يخلق جانباً من اللغة يتصل اتصالًا حميماً بروح الموضوع المعالج ، فهو في الحب يأتي بالألفاظ العاشقة الولهى ، وفي الحزن تئن الكلمات في تجاربه الحزينة ، وهو في

قصيدتنا هذه يطوع اللغة لكي تعطي القصيدة فرصة خلق نفسها بنفسها !

فهو ابتداء يشعرنا من المقدمة بما سوف يحدث بعد ذلك عن طريق الموسيقى التراجيدية ، وعن طريق الألفاظ التي تخدم فكرة الموضوع ، ولنتأمل قليلًا في طريقة أدائه ، فهو يستخدم الفعل الماضي بذكاء في حالات التذكر ورواية الحدث ، وهو يستخدم الفعل المضارع في لحظة التصوير المتحركة بحيث يشعرنا أن الماضي والمستقبل معدومان ، وأن الفعل الحقيقي هو الفعل المضارع على نحو ما روى السيوطي في الأشباه والنظائر عن أبي البقاء العكبري « ... وفعل الحال تمكن الإشارة إليه فيتحقق وجوده ، فيصدق الخبر عنه ، ولأن فعل الحال مشار إليه فله حظ من الوجود ، والماضي والمستقبل معدومان » .

وقد استخدم في هذه القصيدة « المضعَّف»من الفعل الرباعي المجرد، وهو ما كان ثالثه ورابعه كأوله وثانيه ، ومن الواضح أن المضعف يقصد به الترجيع والتكثير ، والملاحظ على هذا النوع أنه يدل على أصوات مرجعة كالجعجعة ، والقهقهة ، والزقزقة ، والسقسقة ، كما يدل على حركات ممتدة كالتعتعةوهي الحركة العنيفة .. وهو في هذه قد حقق لنا صورة سمعية ، عن صرير الأسنان .

يقضقض عُصْلًا في أسرتِها الرَّدى كقضقضة المقرور أرعده البَرْد

إنه هنا أدرك الصلة ــ كما ذكرنا ــ بين الصوت والمعنى ، ويتأكد هذا بإيراده في صيغة « فعللة » التي تفيد التكرير ، وهكذا يكون قد قرب لنا رأي ابن جني الذي يرى أن هناك مناسبة بين الحروف وصوت الحدث، كقضم التي تستعمل في أكل اليابس ، وخضم التي تستعمل في أكل الرطب ، ومن الطبيعي أننا ندرك في البيت الصلة بين القاف المضعفة والصوت الناشىء عن أكل اليابس .

ومن إحساسه المرهف باللغة استعماله الاستفهام بالهمزة عن القريب في

الأبيات ٢ ، ٣ ، ٤ وإثارة الذهن بالجمل الشرطية حيث يتحقق بها ما يسمى بـ «إغلاق الدائرة» بعد تحقق الشرط والجواب ، أما استخدامه حروف العطف بما تدل عليه من البطء والمغايرة .. إلخ ، وبما تدل عليه من إحكام الحركة ، وكمال اللغة ، وجعل كل ذلك في خدمة « العنصر الزمني » الذي يشكل القصيدة فشيء لا يحتاج إلى دليل ، ولنتأمل مثلًا قوله :

عوى ثم أقعى وارتجزت فهجْتُه
فأقبل مثل الْبرْق يتبعه الرَّعْدُ
فأوجرتُه خزقاء تحسِب ريشها
على كوكبٍ ينقضُّ واللَّيْلُ مسودُّ
فما ازداد إلاَّ جرأة وصرامةً
وأيقنتُ أنَّ الأمر منه هو الجد
فأتبعتها أخرى فأضللتُ نصْلها
بحيث يكون اللب ، والرّعب ، والحقد !

ثم إننا نراه يكثر من الصفات ، ويعطي التركيب الواضح والسليم للجملة، ويمتد به في حرية إلى ما يريد داخل البيت دون التقيد بالشطر ، كما يقوِّي التوتر الناشيء بين الشيء ونقيضه ، ويلفت الذهن إلى تقليد قديم حين يلتفت إلى ظاهرة الضرب بالقداح في البيت ٣٦ .

والملاحظ أنه لا يطيل وإن كان يطنب ، وبين الإطالة والإطناب فرق كما يرى صاحب الصناعتين ، وذلك لأن الإطناب بلاغة والإطالة عي ، فإذا أخذنا « القعدد الوغد » في البيت ٣٥ نجد أنهما يتقاربان ولا يتماثلان، والشاعر المرهف هو الذي يصل إلى سر الفروق بين المترادفات .

.. كل هذا يعطي القصيدة نوعاً جليلاً من التناغم ، وفي الحقيقة لقد بشر به الشاعر في أول بيت بوساطة « التصريع »، فهو يستخدم أقوى أنواعه التي

يصل بها ابن الاثير إلى سبع مراتب ، وحقيقته : ان تكون عروض البيت تابعة لضربه في الزيادة أو النقص ، وبهذه الصورة لا يخرج عن كونه ضرباً من ضروب التوازن والتعادل بين « العروض » و « الضرب » لإعطاء شحنة موسيقية مكثفة هي من صميم العمل الشعري ، وعلى حد قول قدامة : إنه دليل على اقتدار الشاعر وسعة بحره ، ثم إنه من « نعوت القافية »، بمعنى أن تكون عذبة سلسة المخرج .

ولعل هذا يسوقنا إلى ظاهرة أخرى يمكن أن نسميها « نصف تصريع »، فقد رأيناها متكررة في الشطور الأولى من القصيدة بطريقة تلفت النظر ، ففي البيت ٣ كلمة « اللوى » ، وفي البيت ٤ كلمة « الحمى » ، وفي البيت ٦ كلمة « النوى »، وفي الأبيات ١٠ ، ٢٥ ، ٣١ ، ٣٨ تكررت كلمة « الردى » وهذا يتفق مع طبيعة موضوع القصيدة ، وفي البيتين ١٨ ، ٣٦ تكررت كلمة « السرى » ، وفي البيت رقم ٣٩ جاءت كلمة « الغنى » .

ومما يلفت النظر في القصيدة وجود تشبيهات مركبة فريدة في الأبيات ١١ ، ١٩ ، ٢٣ ، فهو فيها يصور بإحساسه وعينيه معاً ، ومن هنالايجيء التشبيه لتحقيق التماثل والتناظر ، وإنما لأنه جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية، ولقد ساعد على امتلاء القصيدة ووفرة صورها وإيحائها ، وجمال لغتها التشكيلية أنها ركزت فيما ركزت على « شيء عيني » تحول إلى قيمة نفسية وجمالية ، فالشاعر صور الصراع وسما به إلى آفاق عالية وجعله قيمة في الحياة .

ونحن نعتقد انه وصل إلى هذه القمة الشعرية لأنه عاشى بعمق تجربته مع ذئب حقيقي ، ثم ارتفع بها إلى قضية هامة ومتجددة،وهي قضية الصراع مع الأقارب على نحو ما رجحنا . ومن وراء ذلك الصراع مع العالم !

ويوضح هذا ما يسمى في النقد العربي القديم « حكاية الحال المشاهد بالبصر »، وما يسمى في النقد الحديث بالتعبير بالصور عن التجربة النفسية والاجتماعية المعاشة ، فالقصيدة لا تظهر فيها « رائحة القناديل » من أثر

القراءة والتأمل في موضوع لم يحدث ، ولكن يظهر فيها أثر مواجهة الإنسان للعدم ممثلًا في ذئب ، وقد ساعد هذا على إعطائها الحيوية والتدفق والقوة الفنية الإيحائية .

وقد تنبه لهذا أبو هلال العسكري في الصناعتين فقال عن المعنى المبتكر « .. ربما يقع عند الخطوب الحادثة ، ويشب عند الأمور النازلة الطارئة ». كما يحدد هذا ابن الأثير في المثل السائر بقوله : « وهذا الضرب ربما يعثر عليه عند الحوادث المتجددة ، ويتنبه له عند الأمور الطارئة ».وقريب من هذا تفضيل الأخطل لعمران بن حطان في مجلس عبد الملك لأنه يقول وهو صادق ، فيفوق القائلين وهم يكذبون .

ـ ٧ ـ

وهكذا فالقصيدة وصَّلت لنا تجربة الشاعر عن طريق بناء هرمي محكم إلى حد بعيد ، صحيح أنه أرهص بهذا حين تغزَّل ، ثم حين تحدَّث إلى صديق اسمه « سعد »،وإلى سيدة أثيرة لديه لم يذكر اسمها ، ولكنه قدَّم إشباعاً للقارىء حين نقله نقلاً إلى البيداء التي صرع فيها الذئب ، ثم شواه ، ثم نال خسيساً منه ، ثم أقلع عنه وهو « منعفر فرد » . ثم انتهى بخلاصة ذهبية للتجربة وهي : أنه لا مفرَّ من الصراع في الحياة قبل أن يجيء الموت .

وبصفة عامة فالملاحظ أنه لم يقدم الصراع مع الذئب تصويراً حسياً فقط ، ولكنه ظلل المشهد ، وأعطى ما وراءه من خوف وتوتر وقلق ، كما أعطى معنى إنسانياً للانتصار الحزين على الذئب ، فقد كان الانتصار حزيناً ، ذلك لأن الذئب دفع إلى ذلك دفعاً ، فقد كان هناك حكم « بنات الدهر »، وقد جعل كل هذا في صميم التجربة ، كما جعلها تنبثق من بنية الألفاظ الحية كالدم ! ولعل مما ساعده على هذا أنه قالها في عمره الأول قبل أن « يستأنس » في القصور ، وقبل أن أخذ يراعي حسن السمت ، وما تتطلبه

القصور في أشياء كثيرة من القصيدة العربية .

— ٨ —

ومهما يكن من شيء فإذا كان من المعروف أن البحتري — كما يقول الصولي — كان يسأل عن الشعر الذي فيه عروق الذهب ، فإن هذه القصيدة فيها الكثير من عروق الذهب ، وإذا كانت قريش قد قالت في قصيدة علقمة بن عبدة التي يقول فيها « هل ما علمت وما استودعت مكتوم » إنها سمط الدهر ، فإننا نستطيع أن نقول إن هذه القصيدة المحكمة : سمط العصر الذي عاش فيها البحتري .

وحيد المغنية

ابن الرومي

١ ــ يا خليلـيَّ .. تيَّمتْـني وحيـدُ
ففــؤادي بها معنًــى عميــدُ
٢ ــ غادةٌ زانها من الـــغُصْن قَدٌّ
ومــن الظبــى مقلتـــان وجيــد
٣ ــ وزهاها من فرعها ومن الخدَّ
يْن ذاك السّواد والتّوريـــــد
٤ ــ أوقد الحسن نَارَهُ في وحيـد
فوق خد ما شانـــه تخديـــد
٥ ــ فهْــي بردٌ بخدِّهـــا وسلامٌ
وهــي للعـــاشقين جَهــدٌ جهيــد
٦ ــ لم تضرْ قط وجهَها وهو ماء
وتــذيب القلــوب وهــي حديــد
٧ ــ مالما تصْطليـــه من وجنتيْهـــا
غيــرُ ترشاف ريقهـــا تبريـــد
٨ ــ مثل ذاك الرّضاب أطفأ ذاك الـ
ـوجْــدَ لولا الإبـــاء والتصريـــد(١)

* * *

٩ ــ وغريــرٍ بحسنها قال : صِفْهـا !
قلْتُ : أمـران ، هيّــنٌ وشديـد
١٠ ــ يسهل القول أنّها أحسن الأشْـ
ـيـاءِ طُراً ، ويــعسر التّحديــد
١١ ــ شمس دجْن كلا المنيريْن ــ من شمْـ
ـس وبدْرٍ ــ من نورهــا يستفيـد
١٢ ــ تتجلّـــى للناظريـــن إليها
فشقــيٌّ بحسنها وسعيـــد

(١) صرد الرجل : سقاه دون الريّ .

١٣ ــ طيبةٌ تسكن القلوب وترعـا
ها ، وقمريَّـــةٌ لها تغريـــد

١٤ ــ تتغنّـى ؛ كأنها لا تغنّـي
من سكون الأوصالِ وهـي تحيـد

١٥ ــ لا تراها هناك يُجحظُ عَيْنٌ
لك منها ، ولا يدرُّ وريـــدُ

١٦ ــ من هدوء وليس فيه انقطاعٌ
وسجـوّ ومـا به تبليـــد

١٧ ــ مدّ في شأو صَوتها نَفَسٌ كا
فٍ كأنفـاس عاشقيها مديـــد

١٨ ــ وأرقّ الدّلالُ والغنْـج عنـه
وبـراه الشّجـا فكـاد يبيـد

١٩ ــ فتـراه يموت طوراً ويحيـا
مستلـذٌ بسيطـه والنشيـد

٢٠ ــ فيه وشْيٌ ، وفيه حلْي من النغْـ
ـم مصوغٌ يختـال فيـه القَصيـدُ

٢١ ــ طاب فُوهـا وما ترجَّع فيـه
كلّ شيء لها بذاك شهيــــد

٢٢ ــ نقب[1] ينقـع الصّدى ، وغنـاءٌ
عنـده يوجـدُ السُّرورُ الفقيـد

٢٣ ــ فلها الدَّهرَ لاثـمٌ مستزيـد
ولها الدَّهـرَ سامـعٌ مستعيـد

٢٤ ــ في هوى مثلهـا يخفّ حليم
راجـحٌ حِلْمـه ؛ ويهـوى رشيـد

(١) الغدير الذي لا تصيبه الشمس فيكون ماؤه بارداً .

٢٥ ـ ما تعاطى القلوب إلاّ أصابتْ
بهواهـــا منهنّ حيث تريـــد
٢٦ ـ وتر العزف في يديْها مُضاهٍ
وتـرَ الرَّجْف فيـه سهـمٌ شديـد
٢٧ ـ وإذا أنبضَتـه للشَّرْب يومـاً
أيْقَـنَ القـومُ أنّهـا ستصيـد
٢٨ ـ معبدٌ في الغناء وابن سُرَيْج
وهْـي في الضَّرب زَلـزلٌ وعقيـد
٢٩ ـ عيبُها انها إذا غنتّ الاحْـ
ـرارَ ظلّـوا وهـم لديها عبيـد
٣٠ ـ واستزادتْ قلوبَهـم من هواها
بُرقاهـا ، ومـا لديهمْ عيـد

* * *

٣١ ـ وحسانٍ عرضْنَ لي قلت : مهلًا
عن وحيـدٍ فحقُّهـا التوحيـد
٣٢ ـ حسنُها في العيون حسنٌ جديد
فلهـا في القلـوب حبٌّ جديـد
٣٣ ـ ونصيح يلومُنـي في هواهـا
ضلّ عنـه التوفيـق والتسديـد
٣٤ ـ لو رأى من يلومُ فيه لأضحى
وهـو المستـريث والمستزيـد
٣٥ ـ ضلّـةً للفـؤاد يحْنـو عليها
وهْي تزهُو ـ حياته ـ رنكيـد
٣٦ ـ سحرتْـه بمقلتيْهـا فأضحتْ
عنـده والدّميـمُ منها حميـد

٣٧ ــ خلقتْ فتنةً غنـاءً وحسنـاً
مالها فيهمـا جميعـاً نديـد
٣٨ ــ فهي نعمى يميـد منها كبير
وهـي بلـوى يشيب منها وليـد
٣٩ ــ لي حيث انصرفت منها رفيـقٌ
من هواهـا ، وحيث حلّت قعيد
٤٠ ــ عن يميني وعن شمالي وقـدّا
مي وخلْفي .. فأين عنه أحيـدُ ؟
٤١ ــ سدَّ شيطانُ حبّهـا كلَّ فج
إن شيطـانَ حبّهـا لمريـد
٤٢ ــ ليت شعـري إذا أدام لديها
كرَّة الطَّـرف مُبـدىءٌ ومعيـد
٤٣ ــ أهي شيء لا تسأم العين منه ؟
أم لها في كل ساعـةٍ تجديـد ؟
٤٤ ــ بل هي العيش لايزال ــ متى استعْـ
ـرض ــ يُملي غرائبـاً ويفيـد
٤٥ ــ منظرٌ ، مَسْمَعٌ ، معان من اللهـ
ـو عتـادٌ لما يُحَبّ عتيـد
٤٦ ــ لا يدبّ الملالُ فيها ، ولا ينْـ
ـقصُ من عَقـد سحرهـا توليـد

* * *

٤٧ ــ أخـذ الله يا وحيـدُ لقلبـي
منك ما يأخـذ المديـلُ المقيـد
٤٨ ــ حظ غيري من وصلكم قرَّةُ العيـ
ـن ، وحظّـي البكـاءُ والتّسهيـد

٤٩ ـ غير أني معلــلٌ منكِ نَفسي
بعـــداتِ خِلاهــن وعيـــد
٥٠ ـ ماتزالين نظرةٌ منك موتٌ
لي تميت ، ونظـــرةٌ تخليـــد
٥١ ـ نتــلاقى فلحظــة منك وغــدٌ
بوصال ، ولحظـــةٌ تهديـــد
٥٢ ـ قد تركت الصحاح مرضى يميدو
ن نحولًا ، وأنت خوطٌ يَمِيـــد
٥٣ ـ والهوى لا يزالُ فيـه ضعيفٌ
بين ألحاظـــه صريـــعٌ جليـــد
٥٤ ـ ضافني حبّك الغريب ، فألْوى
بالرُّقــاد الــنَّسيب فهـــو طريـــد
٥٥ ـ عجباً لي ، إنّ الغريب مقيمٌ
بين جنبـــيّ ، والـنَّسِيبُ شريـــد
٥٦ ـ قد مللنا من ستر شيء مليح
نشتهيـــه .. فهـــل له تجريـــد !
٥٧ ـ هو في القلْب وهو أبعد من نجـ
ـم الثُّريا فهو القـــريب الْبعيـــد !

ـ ١ ـ

القصيدة من بحر الخفيف الذي يميل إلى الفخامة بعد الطويل والبسيط لأنه واضح النغم ، وقد علل الخليل التسمية بقوله : إنه أخف السباعيات ، ويقال إنه يزدهر في المواطن الحضارية، على نحو ما نعرف من عدي بن زيد في « الحيرة »، وعلى نحو ما نعرف من تمكنه من الحجازيين كعمر بن

ربيعة ، وعند العباسيين ، وقد سطع سطوعاً شديداً في العصر الحديث ، وهو بصفة عامة صالح للسرد التاريخي ، وللحوار ، والجدل ، ويمتلىء بالنفَس الملحمي ..

أما القافية فهي صالحة لموضوع القصيدة الذي يتردد فيه الشاعر بين الانكسار وبين التماسك ، وبين اليقظة وبين الوجد الذي يقترب فيه من وجد الصوفية ، وتأمل بصفة خاصة البيت الذي قبل الأخير ، وكل هذا يتوافق مع حرف المد المكسور وحرف الدال ، وهو قد يبالغ في هذا النوع من الموسيقى ــ بمساعدة الجناس ــ كما في الأبيات ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ثم إنه معروف عند ابن الرومي أنه يلتزم مالا يلزم في القافية إلى حد عدم المعاقبة بين الواو والياء في أكثر شعره ، وقد التزم هذا في القصيدة ولم يخرج عليه إلا في البيت ٣١ .

ــ ٢ ــ

كانت المغنيات كثيرات في العصر العباسي ، ولم يكنَّ غليظات أو بدويات وإنما كنَّ مرهفات يتخطرن بعبير العديد من الحضارات الكبيرة ، كما لم يكنَّ كالصورة المعروفة عنهن مبتذلات متهتكات ، وذلك لأنه كان منهن جميلات يحتفظن باحترام الناس واحترام الفن . ولقد كانت المغنية « وحيد » واحدة من هؤلاء . كانت عرساً للعين وجنة للأذن، إلى حد أنها استطاعت أن تستخلص للشعر العربي إحدى قصائده الجياد .

والقصيدة تبدأ بنداء المثنى كما يفعل عادة الشعراء من قبل ، كأنه يستعين بهما على ما هو فيه من صبابة ووجد ، وكأنه يحس أنه لا نجاة، فكان نداؤه لهما بالياء وهي للبعيد ، ومن خلال حروف المد نحس أنه في حالة هيام حقيقية ، فإذا قابلنا التشديد في أماكن بعينها أحسسنا أنه يعاني من ضغط

العاطفة وكثافتها .

على أنه يبدأ في وصفها مستخدماً الطبيعة استخداماً ذكياً ، كأنه يقدِّم مسوِّغاً لما هو فيه من اللوعة والأسى ، فهي غُصْن بقدِّها ، ولكنها ليست ظبياً ــ وهنا احتراز ــ ذلك لأن لها منه فقط المقلتين والجيد، وهما أروع ما في الظباء ، ثم إنها تزهو بلونين واضحين هما اللون الأسود في الشعر ــ وهو دليل الأنوثة ــ واللون الوردي في الخد ــ وهو دليل الشباب ــ ولما كان التوريد مظنة التوهُّج ، والتوهُّج مظنة الاحتراق ، فهو يذكر ــ وكل هذا عن طريق التشبيه ــ أن خدها يقدم على الرغم من ذلك البرودة والسلام معاً ! ثم إنها ليست مصدراً للأشعة، وإنما مصدر لمصادر الأشعة المتمثل في الشمس والقمر .

ولما كانت حالة الوجد التي يعانيها دون الاحتراق وفوق الهدوء، فإنه يقدم مفردات تساعد على خلق هذا الجو من : جهد جهيد . أوقد . نار . شمس . حديد . الإباء .. الخ .

والآن يأتي سؤال يقول: هل صور لنا ابن الرومي المغنية وحيد أو قدم صورة مجردة للمرأة المعشوقة كالمعروف في الشعر العربي ، نحن نميل إلى القول بأنه قدم لنا الملامح الحسية والنفسية الخاصة بالمغنية « وحيد » وإذا كان ما يلفت الرجل إلى المرأة اتداء القامة والعينان والجيد، فإنه يبدأ في التفصيل بعد ذلك مركزاً على ما يؤكد شبابها وحيويتها، فهي في حالة توهج وحيوية ، فخدُّها ماشانه « تخديد »، وبصفة عامة فالحسن أوقد فيها ناره ، ثم نعرف أنها تتمنع على الرجال إلى حد أنهم أصبحوا منها في « جهد جهيد » ، وأمام هذا لا يكون أمامه إلا التمني الذي يدور حول أنه لا أمل في إطفاء هذا الحريق المشبوب في النفس إلا برشف ريقها .. ولكن دون ذلك الإباء والسقيا من غير ري ! والملاحظ أن موسيقى المقدمة بدأت هادئة ولكنه فجر موسيقى البحر بعد ذلك .

رأينا في القسم الأول من القصيدة أن الشاعر حاول أن يقدم « وحيد » من خلال تصوره الخاص ، وإحساسه الواله بها ، ولكنه يرى أن هذا لا يكفي ، ومن ثم نراه يلجأ إلى حيلة فنية جديدة، وهي وضعها في « كادر » جديد من خلال سؤال مفتون بها عنها ، على أنه لم يسق هذا لمجرد الوصف أو تكريره ، وإنما لمضاعفة المتعة ، ووفاء لتقديم هذا الحسن الباهر في أكثر من إطار ، لقد كان في إمكانه ـــ كعادة الشعراء ـــ أن يستمر في وصف المحاسن ، وفي سردها ، ولكنه آثر كالمصوِّر أن يأخذ لها العديد من الصور من خلال تغيير الزوايا .

وابتداء فهو إذا كان في لقطاته بالقسم الأول قد ركز على حسنها ، فإنه في القسم الثاني قد ركز على صوتها ، فكما حرك حاسة البصر في القسم الأول فإنه هنا سيحرك في الأساس حاسة السمع، وسيجعل كل الصور في خدمة إظهار تدفق صوتها وبريقه وحيويته .

وهو يبدأ فيذكر أن مفتوناً بحسنها ـــ وما أكثر ما ردَّد مشتقات مادة حسن في القصيدة ـــ قال له : صفها. ومعنى هذا أنها لم تفتن الشاعر فقط ولكن فتنت عصرها ، فمن السهل وصفها وصفاً ساحراً، ولكن يوجد شيء سحري وراء هذا الوصف ، فالحسن ليس خداً ملتهباً ، وعيناً واضحة ، وثغراً مبتسماً ، ولكن دنيا وراء ذلك .. ومع هذا نراه يعمل على تصوير الإحساس بها ، وعلى النفاذ إلى الإشعاع الذي وراء الملامح ، ومع أنه يعود فيكرر القول بأن الشمس والقمر يستفيدان من نورها ، إلا أنه يخطو خطوة حين يذكر أنها تسكن القلوب وترعاها ، وأنها تقسم الناس بحسنها إلى شقي وسعيد.

ثم يبدأ في تقديم صور فريدة عن الصوت،فيذكر أنها نغني من غير

جهد ، تغني « كأنها لا تغني ! » وكأنه بهذا يحولها إلى غناء خالص ، وكأنه يدمجها في طبيعة الغناء ، فنحن لا نرى ـــ كعادة من يغني ـــ عيناً تحملق ، وعرقاً ينتفض ، وأوصالًا تشتعل ، وهو يحترز لهذه الحالة العجيبة فيذكر أن هدوءها لا يصل إلى الانقطاع ، وأن سجوها لا يصل إلى البلادة ، والملاحظ أنه أبدى إعجابه بها عن طريق النفي كما في البيت ١٥ مثلًا ، ولعل مما يشفع له في هذا ما نعرفه عنده من الشك والتردد ، فكأنه يخشى ألَّا يصدقه أحد !

وهو يعمق الإحساس بها فيقول إن وراء ذلك حركة نفَس ـــ بفتح الفاء ـــ مديدة ، تماماً كأنفاس عاشقيها ، كما أن وراءه الدلال المرهف ، والغنج والتكسر الذي لا يكاد يلمح ، وبعبارة أخرى إن صوتها يخفت ويتصاعد في مراحل ما يسمى « القرار » و« الجواب » .

ومن الطبيعي أن صوتاً بهذه الصورة ينقل إلى الذهن الترف والجمال ، ويثير المحسوس في المسموع ، فيه إلى جانب الوشي الحلي ، وهو ما يكاد يصل إلى هذا حتي نراه يلتفت التفاتة صغيرة يدعو فيها لهذا الفم المعجز، الذي لا يعاطي الآذان ولكن يعاطي القلوب !

وفي هذا القسم المخصص أساساً لصوت وحيد نراه يذكر شيئاً متصلًا به وهو « العود » ، « فوتر العزف » أصبح لا يختلف عن « وتر الرجف » فكلاهما مصيب ، كما أنه يذكر المبرزين في عالم الغناء والعزف !

وفي نهاية هذا القسم يقوم بلفت القارىء لفتاً مستثاراً حين يقول له : ومع هذا فلوحيد عيب ، وحين تشرع حواس القارىء أو السامع يسرع فيقول : إن الأحرار يصبحون لديها عبيداً ، ليس بالأجسام فقط ، ولكن بالقلوب كذلك ..

وأخيراً فإنه إذا كان في القسم الأول قد أقام للحسن مملكة ثم توجها

عليها ، فإنه في هذا القسم أقام للصوت مهرجاناً ثم جعلها شمس المهرجان !! .

— ٤ —

ويتابع ابن الرومي طريقته الجديدة هذه في القسم الثالث من القصيدة عن طريق حسناوات تعرَّضن له ، فقال : إن من حقها عليه « التوحيد »! وهكذا يصور « بكاميرا » ثالثة شديدة الحساسية « وحيد »، واضعاً في ذهنه في كل هذا القسم أن النساء يحاولن إبعاده عنها ، ومن ثم نراه يكثف اللحظة عن طريق تكثيف الموسيقى المتمثلة في الجناس الذي جاء في موضعه ، وهو هنا — وباقي الجناس في القصيدة — جاء ببساطة ودون تعمُّل، وقد كان من الطبيعي أن يكثر في القصيدة، لأنه قيمة موسيقية واضحة ، ولأن الحديث عن مغنية وعازفة ، ومن هنا يصدق عليه قول العلوي في الطراز : هو من ألطف مجاري الكلام ، ومن محاسن مداخله ، وهو من الكلام كالغرة في الفرس !

ومهما يكن من شيء فإنه إذا كان قد عرض « وحيد » عرضاً فنياً من وجهة نظره ، ومن وجهة نظر عاشق لها ، فإنه يصبح من الضروري « تجليها » على حدِّ تعبيره من خلال وجهة نظر نسائية ، على أنه يحسم الأمر سريعاً كأنه يدرك إدراكاً خفياً أنه لن يقنع النسوة ..

ومن ثم يرى أن من الأوفق أن يعرض تحفته أثناء ردِّه على « ناصح » يقدم له النصيحة ، فمن حق هذا الناصح عليه أن يسمع منه ، وهو يبدأ ضيقاً به « ضل عنه التوفيق والسداد »، ثم يذكر أنه لو رآها لغيَّر موقفه

ثم يتابع حديثه بلذة عنها ، فيثني على حسنها وغنائها ، فهي متفردة في كل منهما ، وهي شاغلة للكبير والصغير معاً ، ثم يعلل — وهو كثير التعليل في شعره لثقافته وتأثره بعصره — فيذكر أنه لا يستطيع الانفكاك عنها، فهي

رفيقته إن سار ، وهو جليسها إن قعدت ، وهي عن يمينه وعن شماله وهي قدامه وخلفه ، ومن ثم فلا مفرَّ من هذا الاستفهام الذي يقول : فأين عنه أحيد ؟ وكما أن للشعر شيطاناً فإن لحبها شيطاناً مريداً ، وعلى هذا الوصف ظل قرآني ، فهو يقول :

ليت شعري إذا أدام إليها كرة الطرف مبدئٌ ومعيد
أهي شيء لا تسأم العين منه ؟ أم لها في كل ساعة تجديد ؟

وقد يكون ولد هذا المعنى من البيت المشهور :

يزيـــدك وجهـــه حسنـــاً إذا ما زدتـــه نظـــرا

ولكن تبقى له لمسة تفرُّد ساعد عليها الاستفهام الأول والثاني ، ومن هنا نراه لا يملك إلا أن يقول « بل هي العيش » فهي :

منظر ، مَسْمَعٌ ، معان من اللهْـ ـو ، عتاد لما يُحَب عتيد

وقد وقف المازني في حصاد الهشيم عند هذا البيت بصفة خاصة وقال: إن ابن الرومي فطن إلى ما فطن إليه (شيللر) الألماني ، وتابعه (سبنسر) الانجليزي من العلاقة بين الإحساس الفني بالجمال ، وبين اللهو الذي هو نتيجة الفائض من النشاط العضوي .

ولما كان يدرك أن كل أنثى لابد أن تمل (بفتح الميم وكسرها)،فإنه يحترس بالنسبة لها فيقول إن حسنها سيتجدد كل يوم ، ومادام الأمر كذلك فإنه سيكون لها حب جديد كل يوم ! وهكذا يضل بها إلى أروع ما وصل فنان بأنثى ، بحيث يمكن اعتبار وحيد « الأنثى المثال » في الشعر العربي .

ثم تجيء الخاتمة مأساوية : وهي لن تكون إلا كذلك ، فإن الشاعر حين أعطاها هذه الصورة المثالية،أصبح من المفروض عليه أن يتركها في أفقها.

وأن يكون هو الضحية ، فهي لو تركت مكانها خطوة واحدة لتناقض الإحساس بها في القصيدة ، وهكذا لن يكون حظه منها غير البكاء والتَّسهيد ، فهي « بيجماليون » عربية إلى حد ما .

— ٦ —

ونحن من خلال سيرة ابن الرومي وشعره نلمح فتنته الكبرى بالمغنيات في عصره وبخاصة في حالة الغناء ، وضرب العود ، على نحو ما نعرف مثلاً من رثاء « بستان » في القصيدة الطويلة التي أولها :

إنّا إلى الله راجعون لقَدْ غال الرَّدى سيرةً من السير

ونجد مثل هذا في « جلنار » التي يقول فيها :

لطيفة قدّ الثّدى تَسْند عودها إلى ناجم في ساحة الصّدر فالك
تطامنَ عن قدّ الطوال قوامها وأرْبى على قدّ القصار الحواتك
ورقّاصة بالطبل والصنْج كاعب لها غنْج مخناث ، وتكريه فاتك
إذا هي قامت في الشفوف أضاءها سناها ، فشفّت عن سبيكة سابك

ويقول في أخرى :

غزال وإبريقٌ رذوم[1] وغادةٌ تحرِّك من أوتارها وتنغِّم

وما نريد أن نصل إليه هو أنه كان شاعراً مركب الحالات النفسية ، يحب أن يعيش حياة مضاعفة ، فلو كانت « وحيد » جميلة فقط ، أو جميلة ومغنية فقط، لما حظي الشعر العربي بمثل هذه القصيدة المركبة تركيباً فنياً مذهلًا ، أما أن تكون حسناء مغنية عازفة فهذا يفجّر الشاعر تفجيراً .. ولقد تفجر الشاعر ووصل إلى آفاق جديدة في الشعر العربي ؟ بحيث قدم لنا هذه « الدراما الصغيرة » التي ساعد عليها الحوار البسيط بقال وقلت !

---

(١) الرذوم : المليء .

والآن نلاحظ أن الميل إلى الإسهاب والتدفق، بالإضافة إلى تقليب اللغة تقليباً ذكياً، يؤكد الحرية في عملية الخلق الفني ، وأن الشاعر حين يبدع ينطلق طبيعياً ، بحيث يترك القصائد تخلق نفسها ؛ ولم تكن القافية تقف أمام عملية التدفق هذه بالإضافة إلى أنها من دلائل وحدة القصيدة، فإنها من طبيعة البنية الفنية ، فهي عند ابن الرومي ليست قيمةَ موسيقيةً لاصقةَ، ولكنها من صميم العمل الفني، فهي دائماً تساعده سواء أكان يبني عمله بالصور السريعة أو البطيئة ، ومن هنا نحس دائماً عنده ما يسمى « وحدة القصيدة »، بمعنى الاستمرار في المعنى الواحد على رأي ابن سنان الخفاجي ، بالإضافة إلى التناسب بين الأبيات الذي وقف عنده ابن خلدون ، وإلى المؤاخاة بين الألفاظ بمعنى المناسبة بينها عن طريق الصيغة، على نحو ما نعرف مثلًا من هذه الأبيات :

فيه وشْيٌ وفيه حلْيٌ من النَّغـ ـم مصوغ يختال فيه العضيد

فهنا التناسب بين « فيه وشى » وبين « فيه حلي » .

وتأمل قوله :

فلهـا الدهـر لائم مستزيـد ولها الدهر سامع مستعيـد

فكل كلمة في الشطر الأول لها ما يناسبها في الشطر الثاني .

ولنقرأ قوله :

« وتر العزف » في يديْها مُضَاهٍ « وتر الرَّجف » فيه سهم شديد

كما نلمس هذا واضحاً في قوله :

حسنها في العيون حسن وحيد فلها في القلوب حب وحيد

والملاحظ أنه يمتلك ما يسمى « وحدة النسج » والذي يحدده القاضي الجرجاني بقوله : « .. إن أحدهم بينا وهو مسترسل ، في طريقته ، وجار

على عادته ، حتى يختلجه الطبع الحضري ، فيعدل به متسهلًا ، ويرمي بالبيت الخنث، فإذا أنشد في خلال القصيدة وجد قلقاً بينها ، نافراً عنها ، وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته ، فصارت ركاكة ، وربما افتتح الكلمة وهو يجري مع طبعه ، فينظم أحسن عقد ، ويختال في مثل الروضة الأنيقة حتى تعارضه تلك العادة السيئة، فيتسنم أوعر طريق ، ويتعسف أخشن مركب، فيطمس تلك المحاسن .. » .

على أنه يذكر أن الشاعر تأتيه بعض حالات الفتور ، ويصل إلى أن الشاعر يفعل ذلك حين يريد الخروج عن طبعه، أو حين يقع في دائرة التقليد، وما أكثر ما عابوا على أبي العتاهية والنابغة الجعدي، ولكننا حين نقرأ شعر ابن الرومي نجد استواء وتقارباً في النسج، فهو يسيطر على أدائه وعلى تجربته.

وهو لأخذه بأسباب العقل في القصيدة، ولتدفقه، لا يلجأ إلى «التكرير»، إنه قد يكرر للتلذذ اسم وحيد في الأبيات ١،٤،٣١،٣٢،٤٩.

وقد يتعرض لمادة «حسن»، ثلاث مرات في البيتين ٣١،٣٢، ولكنها تأتي هكذا: حسان، حسنها، حسن. وهذا يساعد من جانب على التدفق المحكم المعروف عنه في القصيدة، وعلى إعطاء ما يمكن أن يسمى «الصورة الكاملة»، بمعنى استقصاء الصورة. وتقديمها من عدة زوايا ــ كما هو الحال في هذه القصيدة ــ أو تتبع جزئيات الصورة بحيث تصبح في نهاية الأمر كياناً سوياً نابضاً!.

وقد لاحظ العقاد عليه ــ وهذا متحقق بصفة خاصة في قصيدة وحيد ــ أنه يلجأ إلى الأفعال المزيدة، والمشتقات التي يستخرج منها جميع الصيغ والأوزان، كأسماء الفاعل والمفعول والزمان والمكان وصيغ التفضيل والمبالغة والصفات المشبهة والمصادر، ووراء هذا الإفراط في استخدام الأفعال المزيدة والمشتقات، رغبة الشاعر في تناول المعنى من جميع جوانبه، والتدرج في

مختلف درجاته، ذلك لأنه ليس في اللغة العربية ظروف كالظروف التي يشتقها الإفرنج من معظم الصفات والأسماء بإضافة صغيرة في أول الكلمة أو في آخرها فتدل على المعنى المقصود ؛وعلى اختلاف الدرجة والقوة في أداء ذلك المعنى.

والملاحظ عليه بصفة عامة أنه يقابل المحسوس بالمحسوس لا بالمعنوي، وهذا يعطي القصيدة نوعاً من التماسك والصلابة، وقد يلجأ إلى المقابلة بين المحسوس المسموع بالمحسوس الملموس، كما في قوله في البيت العشرين.

فيه وشيٌ .. وفيه حلْيٌ من النغـ   ـم مصوغ يختال فيه الْقصيد!

ولما كان الموضوع أساساً في مغنية، لا جدال في أنه كان ولهان بها على نحو ما تحدثنا القصيدة، فإنه قد ركز على أساليب كثيرة تعتمد على السمع على نحو ما مر بنا من الصور السمعية، ومن استعمال أنواع من البديع ــ كالجناس ــ ذات دلالات موسيقية، ونضيف هنا أنه ركز على ظاهرة «التصريع».

فلم يقف بها كالعادة عند البيت الأول، وإنما رأيناه يتجاوز هذا إلى البيت رقم ٤، ٢٣، ٣٢، كما أنه لم يفته ذكر أمراء الغناء والعزف، وكل هذا ساعد على تحويل أجزاء من القصيدة إلى صور موسيقية صادحة، بل يمكن القول بأن هناك أكثر من طبقة صوتية في القصيدة، فهناك طبقة خاصة بإحساس الشاعر نحو وحيد، وبوحيد ذاتها، وبالزاوية الخاصة التي نظمها الشاعر، وبنظرة الناس إلى «وحيد»، وبصفة عامة فالجانب الصوتي في هذه القصيدة كان عاملاً هاماً في تشكيل هذه القصيدة تشكيلاً صوتياً إن صح التعبير.

ثم إن ابن الرومي نمّى القصيدة بذكاء حين وضعنا أمام عنصرين متضادين في «وحيد»، فمع أنها مغنية يظن أنها عطاء خالص، إلا أنها في الواقع لا تروي غلة الظمآن، ثم إنه التفت إليها من الزاوية الخاصة به ، ومن زاوية عاشق لها، ومن زاوية النساء، وقد تم له ما يمكن أن يسمى «بالكمال» في القصيدة،بالتحكم المرهف في اللغة وأنماطها الصوتية، وبحالة العشق الحقيقية التي كان يكنها للوحيد.

وأخيراً ...

فإذا كان النقاد العرب قد أكثروا من الحديث عن ابتكار لفظ أو ابتكار معنى في القصيدة، فإنه يمكن القول بأن ابن الرومي قد ابتكر هذه القصيدة ابتكاراً، وإذا كان قد قيل إن أشرف شيئين هما العذوبة والنور،فإن في هذه القصيدة عذوبة ونوراً، لأن ابن الرومي في الأساس لم يكن يصف «وحيد» ولكنه كان يعشقها. هذا النوع من العشق الذي يحوّل الأشياء إلى عذوبة ... وإلى نورا.

رثاء البصرة

ابن الرومي

١ ــ ذاد عن مُقْلتي لذيذَ المنام | شغلُها عنه بالدُّموع الْجسام
٢ ــ أيُّ نومٍ من بعد ما حلَّ بالبصـ | ـرة .. ما حلَّ من هناتٍ عظام
٣ ــ أيُّ نوم مِنْ بعدما هتك الزنـ | ـجُ جهاراً محارمَ الإسلام
٤ ــ إنْ هذا من الأمورِ لأمر | كاد أن لا يقوم في الأوهام

* * *

٥ ــ لرأينا ــ مستيقظين ــ أموراً | حَسْبنا أن تكون رُؤيا منام
٦ ــ أقدم الخائنُ اللعينُ عليْها | وعلى الله أيَّما إقْدام
٧ ــ وتسمَّى بغير حق إماماً | لا هدى الله سَعْيَه من إمام
٨ ــ لهف نفسي عليك أيتها البصْـ | ـرة لهفاً كمثل لهْب الضّرام
٩ ــ لهف نفسي عليك يا معْدن الْخيـ | ـرات، لهْفاً يعضّني إبْهامي
١٠ ــ لهف نفسي عليك يا قبّة الإسـ | ـلام ، لهْفاً يطولُ منه غرامي
١١ ــ لهف نفسي عليك يا فُرْضةَ البلْـ | ـدان لهفاً يَبْقَى على الأعوام
١٢ ــ لهف نفسي لجمعكِ المتفَاني | لهفَ نفسي لعزِّك الـمُسْتضام !

* * *

١٣ ــ بينا أهلها بأحسَن حالٍ | إذْ رماهُم عبيدُهمُ باصْطلام
١٤ ــ دخلُوها كأنّهم قِطعُ اللّيـ | ـل إذا راح مدلهم الظلام
١٥ ــ أيَّ هول رأوا بهم. أيَّ هول | حُق منه يشيب رأسُ الغلام
١٦ ــ إذ رموهم بنارهم من يمين | وشمال وخلفهم وأمام
١٧ ــ كم أغصُّوا من شاربٍ بشرابٍ | كم أغصُّوا من طاعم بطعام
١٨ ــ كم ضنين بنفسه رام منجاً | فتلقوا جبينَه بالحسام
١٩ ــ كم أخ قد رأى أخاهُ صريعاً | تَرِبَ الْخد بين صَرْعى كرام
٢٠ ــ كم أب قد رأى عَزيز بنيه | وهو يُعْلى بصارمٍ صمصام
٢١ ــ كم مفدًّىً في أهله أسلموهُ | حين لم يحْمه هنالِك حامي

٢٢ ــ كم رَضيعٍ ــ هناك ــ قد فطموه بشبا السّيف قبل حين الفطام
٢٣ ــ كم فتاة ــ بخاتم الله بكرٍ ــ فضحوها جهراً بغير اكتتام
٢٤ ــ كم فتاة مصونة قد سبوها بارزاً وجهُها بغير لثام
٢٥ ــ صبّحوهمْ فكابد القومُ منهم طول يومٍ كأنّه ألفُ عام
٢٦ ــ من رآهنَّ في المساق سبايا داميات الوجوه للأقدام
٢٧ ــ من رآهن في المقاسِم وسْط الـ ـزنج يقسَّمْن بينهم بالسهام
٢٨ ــ من رآهن يُتخذنَ إماءً بعد ملْكِ الإماء والخدّام

* * *

٢٩ ــ ما تذكّرتُ ما أتى الزنجُ إلّا أضرمَ القلبُ أيّما إضرام
٣٠ ــ ما تذكرت ما أتى الزنج إلّا أوجعتني مرارةُ الإرغام !

* * *

٣١ ــ ربَّ بيعٍ هناك قد أرخصوه طال ما قَدْ غلا على السُّوام
٣٢ ــ ربَّ بيتٍ هناك قد أخربوه كان مأوى الضّعاف والأيتام
٣٣ ــ ربَّ قَصْرٍ هناك قد دخلوه كان من قبل ذاك صعْب المرام
٣٤ ــ ربَّ ذي نعمةٍ هناك ومال تركوه مجالف الأعدام
٣٥ ــ ربَّ قوم باتُوا بأجمع شَمْلٍ تركوا شَمْلَهُم بغير نظام

* * *

٣٦ ــ عرِّجا صاحبيَّ بالبصرة الزهـ ـراء تعريجَ مُدْنفٍ ذي سقام
٣٧ ــ فاسألاها ــ ولا جواب لديها لسؤالي ــ ومن لها بالكلام؟
٣٨ ــ أينَ ضوضاء ذلك الخلْق فيها أين أسواقها ذواتُ الزحام ؟
٣٩ ــ أين فلك فيها ؟ وفلك إليْها منشئات في البحر كالأعلام ؟
٤٠ ــ أين تلك القصور والدُّور فيها أين ذاك البنيانُ ذو الإحكام ؟
٤١ ــ بدّلت تلكمُ القصور تلالًا من رَماد ومن تُراب رُكام

٤٢ ــ سُلّط البثق والحريـقُ عليها فتـداعث أركانُهـا بانْهـدام(١)
٤٣ ــ وخلتْ من حلولها فهي قَفْرٌ لا ترى العيـنُ بعـد تلك الأكام!
٤٤ ــ غير أيدٍ وأرجـلٍ بائنـاتٍ نبـذتْ بينهن أفـلاقُ هام
٤٥ ــ ووجوهٍ قد رمَّلتْهـا دمـاء بأبي تلكـمُ الْوجـوهُ الدّوامـي(٢)
٤٦ ــ وطئت بالهوان والذُّل قسْراً بعـد طول التبجيـل والإعظـام
٤٨ ــ خاشِعَات كأنّهـا باكيـاتٌ باديـات الثُّغـور لا لابـتسام

* * *

٤٩ ــ بل ألمَّا بساحة الْمسجد الجا مع إنْ كنتما ذوي إلمام
٥٠ ــ فاسألاهُ ــ ولا جوابَ لديْه ــ أيـن عبَّادُه ــ الطّـوال القيـام ؟
٥١ ــ أيـن عمَّاره الأولى عمـروه دَهْرَهـم في تلاوة وصيـام ؟
٥٢ ــ أين فتيانُه الحسانُ وجوهاً ؟ أيـن أشياخـهُ أولـو الأحـلام ؟
٥٣ ــ أيّ خطْبٍ وأي رُزْء جليـل نالنـا في أولـئك الأعمـام
٥٤ ــ كم خذلنا من ناسك ذي اجتهاد وفقيـه في دينـه علّام
٥٥ ــ واندامي على التخلف عنهم! وقليـلٌ عنهم غنـاء ندامـي
٥٦ ــ واحيائي منهم ــ إذا ما الْتقينا ــ وهـمُ عنـد حاكم الحكّـام
٥٧ ــ أيُّ عذرٍ لنـا وأيُّ جواب حين نُدعـى على رؤوس الأنـام:
٥٨ ــ «..يا عبادي أماغضبتم لوجْهي ذي الجلال الْعـظيم والإكـرام؟
٥٩ ــ أخـذلتم إخوانكـم، وَقعـدتم عنهمُ ــ ويحكـم ــ قعـودَ اللّئـام؟
٦٠ ــ كيف لم تعطفوا على أخواتٍ في حبـال العبيـد من آل حام؟
٦١ ــ لم تغـاروا لغيرتي، فتركتـمْ حُرمـاتي لمنْ أحـلَّ حرامـي
٦٢ ــ إن من لم يغرْ على حُرمـاتي غير كفء لقـاصرات الخيـام
٦٣ ــ كيف ترضي الحوراءُ بالمرء بَعْلاً وهو ــ من دون حرمةٍ ــ لا يحامي؟»

* * *

(١) البثق : مقذوفات ملتهبة يقذفها المنجنيق
(٢) رملتها : لطختها

٦٥ ـ واحيــائي من النَّبــي إذا ما لامنـــــــي فيهمُ أشدَّ الملامِ
٦٦ ـ وانقطاعي إذا هُم خاصموني وتولَّى النبيّ عنهم خصامي !

* * *

٦٧ ـ مثِّلوا قوله لكم ـ أيُّها النا سُ ـ إذا لامكمْ مع اللوَّام:
٦٨ ـ «أمتي! أين كنتمُ إذ دعتْني حرَّةٌ من كرائم الأقــوام ؟
٦٩ ـ صرخت «يا محمداه» فهلّا قام فيها رعاة حقّي مَقامي
٧٠ ـ لم أجبْها إذ كنتُ مَيْتاً فلولا كان حيّ أجابها عن عِظامي؟»

* * *

٧١ ـ بأبي تلكم العظامُ عظاماً وسَقَتْها السماءُ صَوْبَ الغمام
٧٢ ـ وعليها من المليك صلاةٌ وسلامٌ مؤكَّـــــدٌ بسلام

* * *

٧٣ ـ انْفروا أيها الكرامُ خفافــاً وثقــالاً إلى الْعبيـــد الطَّغـــام
٧٤ ـ أبرمـوا أمرهــم وأنتم نيــامٌ سوءةً سوءةً لنــوم النيــــام !
٧٥ ـ صدِّقوا ظنَّ أخوةٍ أمَّلــوكم ورجـــوكم لِنَوْبـــةِ الأيـــام
٧٦ ـ أدركوا ثأرهـمْ، فذاك لديهم مثــــل ردِّ الأرواح في الأجسام
٧٧ ـ لم تقرُّوا العيونَ منهم بنصرٍ فأقـــرُّوا عيــــونهم بانتقـــام
٧٨ ـ أنقذوا سبْيَهم ـ وقلَّ لهم ذا ك ـ حفاظــاً ورعيـــةً للذمـــام
٧٩ ـ عارهم لازمٌ لكـم أيها النـاس لأنَّ الأديـــــان كالأرحـــام
٨٠ ـ إن قعدتمْ عن اللَّـعين فأنتم شركاءُ اللَّـــعين في الآثـــام
٨١ ـ بادروه قبـل الرَّويَّة بالعــزْ م وَقبـــــل الإسراج بالإلجام
٨٢ ـ مَنْ غدا سَرْجُه على ظهر طرفٍ فحــــرامٌ عليـــه شدُّ الحزام
٨٣ ـ لا تطيلوا المقامَ عن جنَّة الخلْ ـد فأنتـــمْ في غير دار مقـــام
٨٤ ـ فاشتروا الباقياتِ بالْعَرض لأذ نى وبيعـوا انقطاعَـهُ بالــدَّوام!

(١)

هذه القصيدة من بحر الخفيف، وهو يميل إلى الفخامة بعد الطويل والبسيط لأنه ساطع النغم، بارز الموسيقى، ثم إنه صالح للحوار بقال وقلت، ويصلح للجدل وللترديد وللسرد، ويمتلىء بالروح الملحمي، وهو بحر كما قلنا يكثر في البيئات المتحضرة، لهذا كان من الطبيعي أن يكتب منه ابن الرومي ــ وهو كثير أصلاً عنده ــ وهو يتحدث عن الحضارة، وقد قيل إنه أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع، كما ذكر حازم القرطاجني في منهاج البلغاء أن له جزالة ورشاقة، ثم إن الألف قبل الميم في القافية تبدو وكأنها تجسِّم حالة من حالات الصراخ والدعاء ، أما الكسرة فتعبر عن حالة الحزن السائد في القصيدة وبصفة عامة فالميم في التراث العربي تعبر عن الضيق، وحولها كلام كثير عبر عنه عبد الكريم الجبلي في كتاب الأربعين مرتبة، واللغويون يذكرون أنها ثاني حرف يكثر تردده في العربية بعداللام ... وبهذا وغيره تكون قد تحققت الصلة بين المعاني والأعاريض على ما رآه ابن العميد، فما هو جاد، أو حار، أو جياش، أو صاخب، لا يؤدى إلا بنفَس طويل ولا يلائمه ألا الأعاريض الطويلة، وما هو دقيق، أو هادىء،أو ماجن، أو راقص،يصاغ في تفاعيل تناسبه.

(٢)

أما القصيدة فتدور حول فتنة الزنج في العصر العباسي، وكيف قامت بتدمير البصرة، والتي تحولت بعد فترة إلى «عنصرية سوداء» ضد كل الذين لا يحملون البشرة السوداء، وقد كان من أحداثها الحادث الرئيسي الذي تدور حوله القصيدة، وملخصه: أن يحيى بن محمد كان من قواد الزنج وقد قدم إلى البصرة في جيش كبير، وحين رأى واليها إبراهيم بن يحيى

المهلبي هذا استأمنه لأهل البصرة فأمنهم، وكان أن نادى منادي إبراهيم: من أراد الأمان فليحضر دار إبراهيم، فكان أن حضر أهل البصرة قاطبة، حتى ملأوا الرحاب وهم آمنون ، وبينما هم في هذا الحال أمر يحيى بن محمد الزنج فأحاطوا بهم ثم قال: من كان من أهل المهلب فليدخل دار إبراهيم بن يحيى فدخلت جماعة قليلة، وأغلقوا الأبواب دونهم، ثم قيل للزنج دونكم الناس فاقتلوهم ولا تبقوا أحداً .. وشهد شاهد هو الحسن بن عثمان المهلبي فقال : فإني لأسمع تشهُّدهم وضجيجهم وهم يقتلون، وقد ارتفعت أصواتهم بالتشهد إلى حد أنها سمعت بالطفاوة ــ وهي على بعد من المكان الذي كانوا فيه ــ ثم دخل علي بن أبان فأحرق المسجد، وذهب إلى الكلأ فأحرقه من الجبل إلى الجسر، وترك النار ترعى كل شيء مرت به، من إنسان وبهيمة وأثاث ومتاع .. وكان من وجده الزنج بعد ذلك يسوقونه إلى يحيى بن محمد، فمن كان ذا مال قرره حتى يستخرج ماله ويقتله، ومن كام مملقاً قتله!.

ولقد شغل ابن الرومي بهذه الحملة المدمرة التي راحت ضحيتها مدينة عريقة هي مدينة البصرة، ومن الطبيعي أنه شغل ــ كما شغل الناس ــ بهذه الثورة حين قامت، بل لقد ظل متتبعاً لخطواتها حتى انتصر عليها أبو أحمد الموفق بن المتوكل، ومن ثم كانت قصيدة هامة له جاء فيها :

حصرتَ عميد الزِّبح حتى تخاذلتْ قواه وأوْدى زاده المتـزوَّد
فظلَّ ولم تقتله يقتل نفسه وظلَّ ولم تأسره وهو مقيَّد
وَظلَّتْ نواحيه كفافاً فلم تزل تخففها شحذاً كأنَّك مبرد!

ويعتبر انشغاله بهذه القضية خروجاً على الألف الذي ألفه، فقد كان مشغولاً بنفسه وطعامه وشرابه وشهواته عن الناس، وكان غير مقبول تماماً

من الصفوة الحاكمة، ولكنه فجأة ينتفض بشعره في غضب شديد، لأنه كان يدافع عن «الحضارة»، فالبصرة لم تكن سوى رمز لاقتلاع الحضارة التي رسخت في هذه الفترة، ومن ثم كان غضبه وتحذيره للناس من خوف قادم، وقد كانت وسيلته لذلك تلك القصيدة التي تعتبر «وثيقة فنية» لحادث هزَّ العصر، وأصبح الشاعر شاهداً عليه، وفي الوقت نفسه كانت قصيدة متنبئة بأن الأمر لن يقف عند هذا الحد، وأن هناك أحداثاً قادمة .. ولقد جاءت هذه الأحداث!.

(٣)

وقد قدم الشاعر موضوعه بما يسمى «براعة الاستهلال» ودخل على موضوع القصيدة مباشرة، وذلك لأنه سيرثي مدينة، وقصيدة الرثاء كما هو معروف لا طراز لها، بعكس قصيدة المدح مثلاً،التي تقدم بالحديث عن المحبوبة والأطلال والرحلة ثم يكون التخلص .. الخ.

لقد بدأ الشاعر بمقدمة بائسة حزينة تعتبر ثمرة لكل ما حدث، وهي ذهاب «لذيذ المنام» عند الشاعر، والتقيّد «بلذيذ» هنا يؤكد الصدق الفني للشاعر، ذلك لأنه لو قال: إن النوم ذهب عنه ذهاباً مطلقاً لكان كاذباً، ولما استطاع أن يؤثر في الأسماع، فالذي ذهب هو «لذيذ المنام»، والذي حلَّ مكانه هو «الدموع الجسام» ، وهو يتكلم هنا من موقع طبيعي، من ثقافته وإحساسه، ولقد وقع لحبيبته حادث جسيم .. وحقيقة لقد كانت البصرة حبيبته، وسوف نحس بهذا الإحساس طوال القصيدة! بل إنه لهول الفاجعة ــ كعادة الإنسان حين تقع به نكبة أكبر مما يتصور ــ يكاد لا يصدق ما حدث، ومن هنا كانت صرخته بأن هذاالأمر كاد أن لا يقوم في الأفهام، ذلك لأنه لم يستوعب بعد ما حدث!.

ثم يخف الشك إلى حد ما حين يرجع فيؤكد أن هذا الأمر ما دام قد وقع في اليقظة، فإن حسبنا منه أن يكون «رؤيا منام»، ثم يصرخ فجأة، كأن الحقيقة ظهرت له فجأة فينصبُّ باللعنات على «على بن محمد» زعيم الفتنة فيسميه «الخائن اللعين»، وهذه النبرة شائعة عند الكتاب الذين كتبوا عنه.

وهو يسرع فيشجب إمامته، ثم يدعو الله عليه، على أن أمر الرجل لم يكن ليهمه كثيراً، لأنه سرعان ما يلتفت إلى البصرة محروق القلب دامع العين في أربعة أبيات تبدأ بـ «لهف نفسي عليك» ثم يعقبها بالمصدر «لهفاً» ليزيد الشجى وليعمق المأساة، وفي البيت الخامس لا يأتي بالمصدر، وإنما يكرر الضغط على المشاعر كلمة «لهف نفسي» في أول الشطر وفي ثانيه، ويجعل هناك نوعاً من التقارب الصوتي بين العروض والضرب.

إن هذه الأبيات التي تعتبر مقدمة حزينة، تصور حال الإنسان الذي يتفجر باكياً ثم يقول كلاماً عاماً متشنجاً، ثم بعد أن تنجلي عنه غمرة البكاء يبدأ في سرد قصة ما يبكيه.

وابتداء من البيت ١٣ يبدأ في تعديد ما حدث، ويدخل في صميم الموضوع فيقول: بينما ناس البصرة في أحسن حال، إذا الزنوج قد دخلوا عليهم كقطع الليل، ثم يشنِّع صورتهم فيكمل: إذا راح مدلهم الظلام، ثم يستفهم بـ (أي) مرتين حين يقدمهم محاصرين من كل الجهات، ولكن هذا النوع من الاستفهام لا يفي بما يعتمل في نفسه، ومن ثم يستفهم بـ (كم) تسع مرات في ثمان أبيات ليعمق المأساة، وليحفرها حفراً في وجدان الناس وعقولهم، ذلك لأنهم تعرضوا للشارب الذي لم يكمل كوبه، وللطاعم الذي لم ينته من طعامه، وللناجي بنفسه فإذا السيف على جبينه، وللأخ الذي شهد مصرع أخيه بين مصارع الآخرين، وللأب الذي أحس بفترة الزمن الرهيبة

بين السيف في أعلى نقطة وبين رأس أعز أولاده، وللعزيز «المفدى» الذي لم يجد من يدافع عنه، وللرضيع الذي فطمه السيف.. وإذا كان قد أعطى بيتاً لكل حالة من هذه الحالات فإنه يفرد أبياتاً ـــ لشدة التأثير ـــ للفتيات، لأن الأمر لا يتصل بالموت فقط، وإنما يتصل كذلك بقضية العرض والشرف:

كم فتاة ـــ بخاتم الله بكْر ـــ فضحوها جَهْراً بغير اكْتتام
كم فتاة مصونة قد سبوها بارزاً وجهُها بغيْر لثام
صبَّحوهم فكابد القوْمُ منهم طول يوم كأنّه ألف عام
من رآهنَّ في المساق سبايا داميات الوجوه للأقدام
من رآهنَّ في المقاسم وسط الْـ ـزنج يقسَّمْن بينهم بالسِّهام
من رآهن يُتّخذن إماءٍ بعد ملك الإماء والخدام!؟

والملاحظ أنه لا يسرد أخباراً عن أناس قتلوا أو أهينوا، وإنما يقدم شريطاً حياً لمأساة إنسان البصرة، ساعدت عليه أداتا الاستفهام والفعل الماضي الذي يؤكد وقوع الحادث، والفعل المضارع الذي لا يزال يرسم الصورة القاتمة، وقد كان موفقاً في اختيار النماذج التي تحرك المشاعر، وفي وضعها في أماكن بعينها، فهو لم يركز في هذا القسم على الأموال والبساتين والحيوانات، ولكن قصره على الإنسان!!.

.. ثم يعود عودة سريعة للنواح كأنه يطلق صرخات عنيفة ليخفف الضغط الواقع عليه، من خلال البيتين ٢٩، ٣٠.

.. ثم يتابع تعديد بقية الخسائر في الأموال، وإذا كان في الإنسان قد استخدم «كم»، فإنه يستخدم هنا «رُبَّ» التي تفيد التقليل، كأنه يريد أن يقول إن هناك فرقاً بين الخسارة في الإنسان والخسارة في المتاع .. ثم

ينعطف إلى الإنسان في البيتين ٣٤، ٣٥، لأن مأساته تلح عليه، على أن الجديد الذي نعرفه من هذا النص في البيت ٣٢ أن الحضارة في هذه الفترة المبكرة قد عرفت «بيوت العجزة» و«بيوت الأيتام»!.

(٤)

في هذا القسم الذي يبدأ بالبيت ٣٦ يتعرض لمدينة البصرة كمدينة زاهرة، فإذا كان قد وقف عند نماذج للتأثير بها على القارىء، فإنه يلجأ هنا إلى التأثير بالمدينة ككل، وقد كان موفقاً كل التوفيق، حين بدأهذا القسم بنغمة قديمة تراثية تذكر بالوقوف على الأطلال، وفي الواقع لقد أصبحت المدينة أطلالاً حزينة، ومن هنا لا مناص من استدعاء فكرة الوقوف على الأطلال في هذا القسم من القصيدة، ويجيء صوته :

عرّجا صاحبيّ بالْبصرة الزَّهْـ ـراءِ تعريج مُدْنَف ذي سقام

فلا يكون مقلداً، وإنما معبراً بالأداة المناسبة! والإحساس المناسب!.

ومن خلال هذا القسم نعرف أن البصرة كانت مدينة مزدحمة ذات أسواق تغص بالناس، وأنها ذات سفن كبيرة «كالأعلام»، وهو هنا متأثر بقول الله تعالى «وله الجوارِ المنشآت في البحر كالأعلام»، وأنها ذات قصور ودور وبناء محكم، ولكن كل هذا قد أصبح تلالاً من رماد وتراب، ذلك لأنه سلط عليها الحريق، والمقذوفات النارية من المنجنيقات، ثم يزيد في المأساة حين يذكر أن الناس لم يصبحوا جثثاً وإنما صاروا أيد مقطوعة، وأرجلاً متناثرة، ورؤوساً مفلوقة، ووجوهاً يختلط دمها بالرمل، ومن ثم فالرياح تسفى عليها، وكل شيء قد جف وتعطل! كل شيء..

(٥)

ثم يقدم قسماً آخر من القصيدة يجعل قدامه «الدين» ، فهو يعرف تأثير الدين على الناس، ومن ثم راح يلهب مشاعرهم، فيدعو خليليه بأن يلمَّا بساحة المسجد الجامع ليسألاه، ومع أنه يؤكد بالجملة المعترضة أنه لا جواب لمن يسأل، إلا أنه يطرح العديد من الأسئلة المؤثرة: أين عبَّاده؟ أين عماره؟ أين فتيانه؟ أين أشياخه! ثم يذكر النكبة في فقد الصفوة من العلماء، ثم يقدم أسلوباً مؤثراً في القصيدة العربية حين يتصور أن الله سيقول لعباده يوم القيامة :

«يا عبادي أما غضبتم لوجهي ذي الجلال العظيم والإكرام؟
أخذلتم إخوانكم، وقعدتمْ عنهم — ويحكم — قعود اللئام؟
كيف لم تعطفوا على أخوات في حبال العبيد من آل حام؟
لم تغاروا لغيرتي فتركتم حرماتي لمن أحلَّ حرامي
إن من لم يغر على حرماتي غيرُ كفء لقاصرات الخيام
كيف ترضى الحوراء بالمرء بَعلاً **وهو — من دون حرمة — لا يحامي؟**

ثم يعيد المأساة من وجهة نظر النبي عليه الصلاة والسلام، فهو يذكر خجله من النبي، وكيف له أن يعتذر وسيتولى النبيّ عنهم الخصام:

«أمتي! أين كنتمُ إذْ دَعَتني حرَّة من كرائم الأقوام
صرخت «يا محمَّداه» فهلاّ قام فيها رعاة حق مقامي
لم أجبها إذْ كنتُ ميتاً فلولا كان حيٌّ أجابها عن عظامي؟»

وفي هذا الصوت الذي يجعله على لسان النبي ما يذكرنا بـ (وامعتصماه) التي قالتها أمرأة شريفة في الأسر عند علج من علوج الروم في عمورية:

واستخدمها من قبل استخداماً ذكياً أبو تمام، وبصفة عامة **فهو في هذا** الصوت لم يسر به إلى مدى بعيد، لأنه جاء في آخر القصيدة بعد أن أجهدته القافية، وفي ضوء هذا جاء التعبيربـ «**عظامي**» في البيت ٧٠ شاحباً وغير موفق، على أنه مما يلاحظ أنه في هذا الجانب يستخدم صوراً دينية كثيفة، وأن الموسيقى يغلب عليها البطء والحزن! وأن التعبير في البيت ٧٠ يبدو ملتوياً.

.. ثم يلتفت إلى نفسه في البيتين ٧١، ٧٢ ليؤكد «النياحة» على **هؤلاء** الذين قتلهم الزنج، وليرسل صرختين كبيرتين قبل أن يتفرغ إلى الخاتمة، وقد لاحظنا تكرار هذه الطريقة عنده، فكلما عدد ما حدث، وشعر بالضيق والاختناق، أرسل صرختين من أعماق القلب ليخفف عن نفسه ما يحس به من حزن وحرقة!.

(٦)

وهو يبدأ الخاتمة بقوله :

انفروا أيها الكرام خفافاً   وثقالاً إلى العبيد **الطغام**

فهو قادم من المناخ الديني الذي مرَّ بنا والذي حرك به المشاعر، **ولهذا** كان من الطبيعي أن ينظر إلى قول الله تعالى «**... انفروا خفافاً وثقالاً** وجاهدوا بأموالكم وأنفسكم في سبيل الله». **وهو في الخاتمة يرفع صوته** غليظا وقاتماً ومستعيناً على ما يريد بالكلمات الغاضبة والجمل المتوترة وبإثارة فكرة العار، وبعبارة أخرى نراه يدعو إلى الثأر، ومع أن الشعراء في هذا المجال يبعدون عن فكرة الثأر والانتقام، إلا أنه يحرض عليها بكل ما يملك من وسائل، ويلاحظ أنه في هذا القسم تهبُّ عليه رياح من همزية الحارث بن حلِّزه اليشكري التي هي من البحر الخفيف كذلك.

(٧)

ثم إن أول ما يقابلنا في هذه القصيدة غزارة أدوات الاستفهام وتكرارها، وهو في هذا صادق مع نفسه ومع الواقع، ذلك لأن المدينة قد دمرت وأصبح كل شيء فيها ــ حتى في حالة التذكر ــ في حاجة إلى أن يستفهم عنه الإنسان.

فهناك الاستفهام بأي، وكم، ومن، وأين، وكيف، والهمزة في أبيات كثيرة كثرة وافرة، والتكرار في الرثاء مطلوب لعظم الخطب ووقع المصيبة، ولا نستطيع أن نقول إن التكرار لا فائدة منه، فهو يأتي للوعيد والتهديد، وللتعظيم للمحكى، وللتقريع والتوبيخ، وللتنويه والإشارة، وللتوجع في الرثاء.

ــ كالحال في أكثر هذه القصيدة ــ .. الخ، وانطلاقاً من القول الذي يقول إنه ليس في القرآن الكريم تكرار ــ لأنه لما اختلفت الفائدة خرج عن أن يكون تكراراً بالصورة المتعارفة ــ نقول إن التكرار في هذه القصيدة له في كل حالة معنى يغاير فيه ما قبله وما بعده، وهذا النوع من التكرار يذكرنا بما يسمى «الالتزام في أول الكلام» بحرف كقول أبي جعفر الألبيري:

دفـاعٌ لمكـروه أمـان لخائـف سحـابٌ لمستجـد هلال لمستعـد
دروبٌ على الحسنى عفـوٌ لمن جنـى مثيبٌ لمن أثنى مجيب لذي قَصْد.. الخ

ولعله يذكرنا كذلك بما يسمى «تكرار الترنم» ذلك لأن المقصود في كل حالة إضافة جانب من جوانب الموسيقى، بل إن ابن الرومي يسير بالتكرار خطوة فيكون الشطر الأول كاملاً في البيت ٢٩، والبيت ٣٠ وكما في البيتين ٣٧، ٥٠،

وهو يذكرنا هنا بما يفعله «الكورس» في عمل كبير حين يكرر فقرات بعينها يراد الضغط عليها، ولعل الموشحات تقرب ما نريد أن نقرره.

على أن ما يسمى التكرار ليس قاصراً على أدوات الاستفهام، وإنما نجده يكرر «رُبَّ» التي للتقليل والتي يصبح التعبير بها ضرورة في الأبيات ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥.

ومن الأدوات المعبرة التي عبر بها ابن الرومي قوله «سوءة سوءة» في البيت ٧٤ فالنصب هنا على التحذير. وهو تنبيه المخاطب على أمر مكروه ليجتنبه على حد ما جاء في «أوضح المسالك»، والمحذر منه قد يأتي مكرراً بدون عطف وقد يأتي معطوفاً عليه، المهم أن التعبير بهذه الحالة جاء في موضعه، ومثله قوله «واندامى» في البيت ٥٥، واحيائي منهم في البيت ٥٦ واحيائي من النبي في البيت ٦٥ .. الخ.

وهكذا قد نجح الشاعر حين اتكأ على ما يسمى في النحو «باب الندبة»، فالمندوب هو المتفجع عليه أو المتوجع منه، ويأخذ حكم المنادى فيضم في حالة وينصب في أخرى.. الخ وهكذا نحس بتوفيق الشاعر في اختيار أدواته.

والشاعر لتوتره وعصبيته يكثر من الجمل المعترضة التي لا تخرج عن كونها شحنة زائدة على التجربة ومن هنا فهي لا تطرح من العمل ولكن توظف توظيفاً رائعاً، وعلى كل فهي الوجه الآخر لما يسمى «الحشو»، فالحشو هنا مما يتطلبه الكلام للقيام بلفتة ذكية، وللتأنس وبسط مساحة من التأمل في القصيدة، وللاحتراس، والشاعر العظيم هو الذي يلعب هذه اللعبة الخطرة فهناك حشو ينقص المعنى، وهناك حشو يفسده، أو لا يضيف إليه شيئاً، أو بقلبه، ولكن ابن الرومي لعب هذه اللعبة بذكاء شديد كما في الأبيات ٥، ٢٢، ٣٧.. الخ.

ونحن نلاحظ عنده ما يسمى «وحدة النسج» بمعنى أن نفسه (بفتح الفاء والسين) الشعري يطَّرد اطراداً ذكياً ليست به قمم ولا سفوح، سوى ما يتطلبه العمل الفني نفسه، وبتعبير القدماء لا نجد عنده الديباج الخسرواني والوشي المنمنم، فهو قد تجنب ما عيب على أبي العتاهية والنابغة الجعدي، وقد وضح

صاحب الوساطة هذه القضية بقوله: إننا نحس عند الشاعر اختلاف النسج في الوقت الذي يريد فيه أن يخرج عن طبعه، وأن يكلف نفسه تقليد من يصعب عليه تقليده، ونحن نلاحظ مصطلح الوضوح، ظاهراً في هذه القصيدة بمعنى أن الكلام ظاهر الدلالة على المعنى المراد، ولعل مما ساعده على هذا أنه يعالج قضية واضحة عاش مأساتها وتأثر بها .. أيَّ تأثر!.

.. وأخيراً فهذه القصيدة المؤرخة تأريخاً فنياً لفتنة حدثت، قد ألقت أكثر من ضوء على طبيعة هذه المأساة، وطريقة التفكير العربي في معالجة الأحداث، وعلى منشآت قائمة كنا نحسبها من منجزات الحضارة الحديثة، وعلى الثقافة الرحبة لابن الرومي وبخاصة الثقافة الدينية. كما أطلق عددا من الصور القائمة المتتابعة التي تعتمد على البصر في قدرة مذهلة، وبهذا يكون بهذه القصيدة قد حلق في آفاق جديدة في الشعر العربي، وإن كان تحليقه من خلال بث الكراهية للإنسان الأسود، إننا معه وهو يرثي الحضارة متمثلة في تدمير البصرة، ولكنه بالغ في القسوة على ثورة الزنج على نحو ما فعل المؤرخون الكبار الذين تعرضوا لهذه الثورة كابن الأثير، والطبري وابن خلدون، فإذا كان الزنج قد عصفوا بالبصرة فإنه عصف بهم — على طول المسيرة الإنسانية — في قسوة وفي عنف ! فهو لم يتأثر فقط بالمجتمع من حوله في بث الكراهية للزنج، وإنما أثر فيه كذلك في ضوء المقولة التي تقول إن الفن ليس إعادة صنع الحياة فقط وإنما تكوين لها أيضاً.

المهم أنه برسمه المحكم لصورة الزنجي الفوضوي يكون قد اقترب من فكرة الإنسان «النموذج» في الأدب العالمي كعطيل، وفاوست، وإذا كانت فكرة مرض هاملت توحي بأن الدانمرك كانت مريضة ، فإن فكرة الزنجي الفوضوي توحي بفكره طيش الحضارة، وتدميرها من بعض من كان لا ينتظر منه ذلك، لهوانه على نفسه وعلى الحضارة!.

.. وأخيراً فإن هذه القصيدة الرحبة بتركيباتها الهامة، وبصورها المعتمة وموسيقاها المترددة بين الغضب والحزن قد تحولت إلى نوع من «التقرير» في بعض أبياتها. بحيث ينطبق عليها ما يقال من أن القصائد الطويلة بوجه خاص، لا

يمكن ـــ بل لا ينبغي ـــ أن تكون كلها شعراً، ولكن هذا لا ينفي القول بأنه تحقق لهذه القصيدة «شكلها الخاص» وأنها بهذه الميزة تواصل مسيرتها في الوجود، خاصة وأن فيها بذور «الدراما العربية» من توتر قائم على التناقض ، ومن تعدد الأصوات وتضفيرها بطريقة مبسطة، ومن تخطي التـأثير بضميري المتكلـم والمخاطب إلى ضمير الغائب،ومن جانب موضوعي بعيد عن الدوران حول الذات.

والآن يأتي سؤال يقول : هل تجددت هذه القصيدة بعد ذلك في الشعر العربي، أخشى أن يكون الجواب هو أن القصيدة الممتازة داخل شكلها المميَّز لا تقال في لغتها إلا مرة واحدة.

فراق مصر

المتنبي

١ ـ عيد بأية حالٍ عُدتَ يا عيد ... بما مضى أم لأمرٍ فيك تجديدُ
٢ ـ أمّا الأحبّةُ فالْبيداءُ دُونهمُ ... فليتَ دُونك بيداً دونها بيدُ
٣ ـ لولا الْعُلى لم تجبْ بي ما أجوبُ بها ... وَجنْاءُ حَرْف ولا جَرْداءُ قَيدُوُد(١)
٤ ـ وكان أطيب من سيفي مُعانقةً ... أشباهُ رونقه الغيدُ الأماليد
٥ ـ لم يترك الدهرُ من قلْبي ولا كبدي ... شيئاً تُتيّمهُ عَينٌ ولا جيد
٦ ـ يا ساقيَّ أخمرٌ في كؤوسكما ... أمْ في كُؤو سكا همٌّ وتَسْهيد
٧ ـ أصخرةٌ أنا؟مالي لا تحرّكني ... هذي المدامُ، ولا هذي الأغاريد؟
٨ ـ إذا أردتُ كُميْتَ اللّون صافيةً ... وجدتها وحبيبُ النفس مفقود
٩ ـ ماذا لقيتُ من الدنيا؟ وأعجبه ... أنّي بما أنا شاك منه مَحْسود
١٠ ـ أمسيتُ أرْوح مُثرٍ خازناً ويداً ... أنا الغنيُّ وأموالي المواعيد(٢)
١١ ـ إني نزلْتُ بكذّابينَ.. ضَيْفُهمُ ... عن الْقِرى وعن الترْحال محدود(٣)
١٢ ـ جودُ الرّجال من الأيدي وجودهمُ ... من اللسانَ فلا كانوا ولا الجودُ
١٣ ـ ما يقبض الموتُ نفساً من نفوسهمُ ... إلّا وفي يده ـ مَنْ نَتنِها ـ عود
١٤ ـ أكلّما اغْتال عَبْدُ السوءِ سيّده ... أو خانَهُ فلَهُ في مصر تمهيد
١٥ ـ صار الخصيُّ إمامَ الآبقينَ بها ... فالحرُّ مستعبَدٌ والعبْد مَعْبودُ(٤)
١٦ ـ نامت نواطيرُ مصْرٍ عن ثعالبها ... فقد بَشِمْنَ وما تَفْنى العناقيد(٥)
١٧ ـ العبدُ ليْس لحرٍّ صالح بأخ ... لو أنّهُ في ثياب الحرِّ مولودُ

---

(١) الضمير من بها لـ «وجناء» مقدم عليها، والوجناء الناقة الشديدة وهي فاعل تجب، والحرف الضامرة الصلبة، والجرداء الفرس القصيرة الشعر، والقيدود الطويلة العنق.

(٢) أروح من الراحة، والمثري : الكثير المال، خازناً ـ وكذلك يداً ـ تمييز، والمعنى انه أصبح غنياً ولكن خازنه ويده مستريحان من نقل الماء وحفظه، لأن أمواله مواعيد وهي لا تحتاج إلى يد تقبضها أو خازن يحفظها.

(٣) المعنى أنه لا يكرم ولا يترك للرحيل.

(٤) الآبق : الهارب من سيده.

(٥) بشم : أخذته تخمة وثقل من كثرة الأكل، وقد أراد بالنواطير السادة، وبالثعالب العبيد والأراذل، وبالعناقيد الأموال.

١٨ ـ لاتشتر العبدَ إلّا والعصا معهُ ... إنَّ العبيـــدَ لأنجاسٌ مناكيـــد
١٩ ـ ما كنتُ أحسَبُني أحيا إلى زمن ... يسيُء بي فيه عبدٌ وهو محمودُ
٢٠ ـ ولا توهَّمتُ أن الناسَ قد فُقدوا ... وأن مِثْل أبي البيضاء موجود(١)
٢١ ـ وأن ذا الأسودَ المثقوبَ مِشْفَرهُ ... تطيعه ذي العضاريطُ الرَّعاديـد(٢)
٢٢ ـ جوعانُ يأكل من زادي ويمسكني ... لكي يُقال عظيمُ القدر مقصود
٢٣ ـ ويلُمِّها خطةً ويلُمِّ قابلها ... لمثلها خُلِق المهريَّةُ القودُ(٣)
٢٤ ـ وعندها لذّ طعمَ الموت شاربُه ... إن المنية عند الذُّل قِنديد(٤)
٢٥ ـ من علمَ الأسودَ المخصيَّ مكْرُمة ... أقوامهُ البيضُ أم آباؤه السود
٢٦ ـ أم أذْنهُ في يد النخّاس داميةً ... أم قَدْرُهُ وهو بالفلْسين مردودُ
٢٧ ـ أولى اللئام كويفيرٌ بمعذرةٍ ... في كل لؤم وبعضُ العُذر تفنيد(٥)
٢٨ ـ وذاك أنَّ الفحول البيضَ عاجزةٌ ... عن الجميل.. فكيف الخصية السود؟

(١)

القصيدة من البحر البسيط، وهو يتفق وحالات الحزن الرفيع، والانكسار المتعالي.

وحرف الروي هنا يلزمه الردف وهو أحد حروف المد واللين،

---

(١) كناه بأبي البيضاء سخرية منه.

(٢) المشفر : شفة البعير. يريد أنه مشقوق الشفة فشبهه بالبعير الذي يثقب مشفرة للزمام. والعضاريط جمع عضروط، وهو الذي يخدم بطعامه، والرعاديد الجبناء، واحدها رعديد، وقد وصفهم بالعضاريط على جهة الذم والتقريع، أي أنهم صاروا بطاعته كذلك.

(٣) ويلمها : كلمة تعجب أصلها وي لأمها ثم حذفت الهمزة، واللام تكسر على الأصل وتضم على حذف حركتها، والخطة: الأمر والشأن وهي تمييز، المهرية : منسوبة إلى مهرة بن حيدان ـ وهو أبو قبيله تنسب إليها الإبل ـ والقود: الطوال الظهور .. والمعنى ما أعجبها حالاً وما أعجب من يقبلها، ولمثلها خلقت الإبل الفرار.

(٤) القنديد : عسل قصب السكر والخمر.

(٥) كويفير : تصغير للتحقير .. التفنيد: اللوم والتقريع. والمعنى هو أحق اللئام بأن يعذر على لؤم لعجزه عن المكارم، وهو العذر على الحقيقة تقريع له وتعيير وقد أراد «أولى اللئام بمعذرة كويفير» لأن قوله «بمعذرة» من تمام الاسم.

فالقصيدة تجتمع فيها الواو والياء، وهدا مسموح به، لأن الضمة والكسرة أختان بعكس الألف، لأنها إذا جاءت لزمت القصيدة، ومن الطبيعي أن الحذو ــ وهو كسرة قبل الياء وضمة قبل الواو ــ يتبع الردف، وعلى كل فالقصيدة تتكون من قفزات متصاعدة حتى تصل إلى قمة قلقة في النهاية، ثم إذا كان محورها الرئيسي هو الترحل في غضب عن مصر، فإن القافية المضمومة تعطي هذا الإحساس كما تعطي الرغبة في الاندفاع أماماً للخروج بوضوح وبيقظة.

(٢)

بعد أن أنشد المتنبي قصيدته البائية في شوال سنة تسع وأربعين وثلاث مئة والتي أولها :

مُنًى كُنَّ لي إن البياضَ خِضابُ فيخفى بِتَبْيِيض القرون شباب

لم يقف موقف الإنشاد من كافور – وقد كان ينشده واقفاً على خلاف ما كان يفعل مع سيف الدولة ــ وإن كان يسير معه في موكبه لئلا يوحشه، وفي الوقت نفسه كان قد عزم على الرحيل واحتشد له، لأن حضوره إلى مصر لم يحقق من آماله شيئاً، ولعله في أول الأمر ــ بعد مغادرته سيف الدولة ــ لم يفكر في الحضور إلى مصر، فقد كان وراء حبسه بدعوى النبوة «لؤلؤ» أمير حمص من لدن الأخشيديين، ولكن كافوراً قد أعد العدة لجذب الشاعر جذْباً رقيقاً إلى مصر، فقد كان دائم السؤال عن مسيره وتوقفه، وقد كان يلمح على واليه بدمشق ليقنع المتنبي بزيارة مصر، كل هذا والمتنبي لا يسفر عن قصده، فلما بلغ «الرملة» قال : أترونه يبلغ الرملة ولا يأتينا؟، ولكن المتنبي بجراحه من سيف الدولة وجد أنه لا مناص من دخوله أرض

مصر .. وكانت رحلة أثرت في حياته وشعره، بدأت بقصيدة آملة ذات مطلع غريب هو :

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً   وحسْب المنايا أن يكنَّ أمانيا

وانتهت بقصيدة حاقدة أولها :

عيد بأية حال عدت يا عيد   بما مضى أم لأمر فيك تجديد

وقد قيلت قبل رحيله بيوم واحد، وكان هذا في يوم عرفة عام ٣٥٠ هـ.

(٣)

كانت كلمة عيد ـــ بما تمثله ـــ هي التي وجهت الشاعر إلى هذه البداية المصرّعة، بل لقد كررها في البيت الأول، كما كرر حرف العين، فقد رأى نفسه مقبلاً على عيد حقيقي، وهو الخروج من هذا الأسر غير المنظور المفروض حوله، ثم إنه لم «تنط به ضيعة أو ولاية».

ولقد كان الأدب من حوله يوصِّل للوزارة ببساطة شديدة، ويوصّل إلى الرّغد في العديد من جوانب الحياة، ولكنه وجد نفسه مطالباً بأن يغني للآخرين فقط، ومن هنا كان تفجره بالغضب في هذه القصيدة.

وهي تبدأ بمقدمة نوَّاحة ، على الرّغم من كلمة عيد، فالأبيات الأربعة الأولى تبدأ بوقفة حائرة أمام العيد، وتنتهي بتقديم تسويغ لضربه في الأرض وفي الآمال،وبأنه لولا «العلى» ما خفت به ناقة، وما أسرع به حصان، ولولاها مرة ثانية لما عدل عن الحب إلى السيف!.

وفي القسم الأول من القصيدة من [٥ ــ ١١] نراه ممتلئاً بالمرارة، لأن هذا «الاختيار» الذي وصل إليه لم يوصله إلى شيء، فلو اختار الحب لسعد، ولكنه اختار مجالدة الناس والشعر فماذا كانت النتيجة؟ لقد بدأ الإحساس بمرور الزمن يؤكد له أنه لم يخسر الحب فقط، ولكن إلى جانب ذلك قد خسر حتّى الأمل في أ ن يحب، فقد صار في المرحلة التي ينصرف فيها عنه الحسان ، وفي ضوء هذا يصرخ في ساقيه، وقد ثنّى للمبالغة فيما يشرب، هل يسقيانه الهم والتسهيد، فقد تحول بالحياة التي اختارها عن طواعية ــ والتي كانت تتحول إلى وهم ــ «صخرة»،وبعبارة أخرى إنه الجري وراء ما يسميه علماء النفس الفكرة الثابتة والضياع من خلالها، وفي الوقت نفسه كان عنده الإحساس المستمر «بالإحباط» فما يريده لا يأتي، وما يأتي يجيء ناقصاً، فإذا طلب مثلاً الخمرة والحبيبة جاء أضعف ما في الأمر وهو الخمرة، ثم إن ما يشقيه حقاً هو ما يراه من حسد الناس له مع ما هو فيه من محنة حقيقية، فهو هنا ينقسم على نفسه، فهناك المتنبي كما يراه الناس، وهناك حقيقة المتنبي التي يعرفها .. وشتان ما بينهما!.

ولقد بدأ في هذه الفترة من حياته يحس إحساساً ضاغطاً «بالآخرين» ويكاد يراهم «الجحيم»، بعد أن كان من قبل يقتحمهم اقتحاماً ولا يحس بهم.

.. وفي القسم الثاني من القصيدة يتعرض لمشكلته مع نظام الحكم في مصر في هذه الفترة، وقد كان لابد من الاصطدام به، ذلك لأنه كان من عيوب المتنبي ــ إن صح أنها عيوب ــ أنه كان ــ من واقع فرديته الشديدة ــ لا ينظر بعين الرضا إلا إلى الشخصية المحورية فقط، أما الوزراء والكتاب .. الخ فلم يكن يلق بالاً لهم، بل قد كان يلذ له أن يستثيرهم، ومن هنا كانت تسهل الوقيعة به، فأبو فراس مثلاً سماه المتشدق ودعيّ كندة،

ومازال بذكاء يستدرجه للوقيعة به حتى ضجر سيف الدولة من كثرة مناقشته ودعاويه، وكان أن ضربه بالدواة التي بين يديه!، بل ليت الأمر وقف عند ضربة الأمير، ذلك لأنه كانت هناك ضربة أخرى من مفتاح في يد النحوي ابن خالويه .. ولقد شجت هذه الضربة جبهته وأشياء كثيرة!!، المهم أن المتنبي لم يكن متلائماً مع الحياة ، وسواء أكان عدم التلاؤم هذا دافعاً هاماً إلى إبداعه الفني ، أم كان نتيجة للاستغراق في العمليات الشعرية وما يتصل بها من عشق للذات ، فإن هناك في الغالب تلازماً بين الإبداع الفني والإخفاق فيما تواضع عليه الناس من أمور الحياة ، ومن هنا لا يجد الشاعر مناصاً من الاعتصام بذاته ، وبمحارته ومن أن يتحول إما إلى طفولة مغلوبة ، أو رجولة متمردة .. ولقد كان المتنبي من النوع الأخير، ففي مصر سخر من الكثيرين،وجاءت الفرصة للوزير ابن حنزابه ليحكم الحقد حوله عند كافور،وقد كان حصاد هذا كله أنه عازم الليلة على الفرار من مصر ! وكان لابد له من أن ينفث حتى لا يموت بما في داخله ، ونحن نجده في المقام الأول لا يسخر من المصريين،وإنما يوجه غضبه أساساً إلى كافور والمحيطين به ، فهم يكذبون على ضيفهم ـــ لأنه لم يتلق ما وعد به ـــ وهم يحددون إقامته ـــ وقد ثبت أنه كان هناك حصار عليه، بل لقد كان كافور يدس من يقول له ، لقد طالت إقامتك دون أن تحقق شيئاً ـــ والنتيجة أنه لا يستريح لهذا الجود الكاذب الذي أصبح من اللسان لا من اليد ، وإذن فهم قوم موتى ومنتنون إلى حد أن أرواحهم لا تقبض مباشرة ، وإنما تقبض من بعيد بعود كأنها جيفة .

ثم يستفهم بمرارة ويذكّر بأن أمور الحكم أصبحت تتحقق عن طريقين هما : أن يغتال العبد سيده أو يخونه ، وقد كانت ثمرة هذا كله أن كافوراً قد حصَّن نفسه بعبيد أمثاله يسندون حكمه ، وهكذا صار الحر مستعبداً والعبد صار معبوداً !

.. ثم يلفت في هذا القسم التفاتة سريعة إلى المصريين في الأبيات ١٤ ، ١٥ ، ١٦ بقصد تحريضهم عليه ، وإن كانت هذه الالتفاتة مملوءة بالتهكم اللاذع ، والسخرية الضارية .

ومن المعروف أن أسلوب التهكم عنده قد نضج في مصر ، وأصبح أداة بارعة من أدواته ، ولعله قد أفاد من المصريين أنفسهم في هذا المجال .

.. وفي القسم الثالث من القصيدة المتنامية في الأبيات ١٧ — ٢٤ ، نراه يتعرض لقضية الحرية والعبودية ولقضية السود ، وهو ينطلق أساساً من مفهوم قومي قديم عنده فهو أساساً متحيز للعرب .

وفارقت شر الأرض أهلاً وتربة   بها علويٌّ جده غير هاشم
(و) وإنما الناس بالملوك وما   تفلح عرب ملوكها عجم
لا أدب عندهم ولا حسب   ولا عهود لهم ولا ذمم
في كل أرض وطئتها أمم   ترعَى بعبد كأنها غنم !

ونحن نعرف أنه كان بدمشق يهودي يعرف بابن ملك من قبل كافور ، وقد سأل المتنبي في مدحه ، ولكن ثقل ذلك على نفسه ، وحين كتب له كافور في استقدامه كتب له : إن أبا الطيب قال لا أقصد العبد وإن دخلت مصر فما قصدي إلا ابن سيده .

ثم إنه لا ينسى أن « السودان » قد أعدوا لقتله .

أتاني وعيد الأدعياء وأنهم   أعدوا لي «السودان» في كفر عاقب

وهل ينسى أحد قوله :

فلا ترج الخير عند امرىء   مرَّت يد النخاس في رأسه
وإن عراك الشك في نفسه   بحاله فانظر إلى جنسه

(و) وما في سطوة الأرباب عيب   وما في ذلة العبدان عار
(و) تشابهت البهائم والعبدى   علينـــــا والموالي والصميم

وسخريته من عبد أسود قابله في سفرة مشهورة ، فقد سأل المتنبي ماإسمك ، فلما قال له : زيتون ، قال المتنبي :

سموك زيتوناً وما أنصفـوا   لو أنصفوا سموك زعـرورا
لأن في الزيتون زيتاً يضيء   وأنت لا زيتاً ولا نورا

وقصائده في كافور تنطق بالنظرة العنصرية المتطرفة ، وبغياب العنصر الإنساني أحياناً عنده !

وهو يبدأ القسم الآنف الذكر بالقسوة على العبيد ، فالذي يشتري عبداً عليه أن يشتري عصاً معه ، ذلك لأن هناك فرقاً جوهرياً بين الحر والعبد ، ثم سرعان ما يلتفت بعد البيتين ١٧ ، ١٨ إلى خصمه الذي ضيَّع آماله ، وصادره في بلده وهو « كافور »، فهو يلح في هذه القصيدة على قضية الزمن، ذلك لأنه رأى السنين العديدة التي ضاعت من عمره دون أن يحقق ما يريد ، وحين ينظر إلى الباقي من هذا العمر يروَّع ويزداد غضبه وحقده ، ولكن ماذا يفعل وقد ولّى الكثير من الزمن دون أن تتحقق أمانيه ، إنه « الإحباط » الذي يلاحقه دائماً ، ومن ثم يزدهر عنصر جديد في شعره وهو الإحساس بالموت ، بل إنه يلوح بفكرة الانتحار .

ويُلْمِّها خطةً ويْلـمِّ قابلهـا   لمثلها خُلِق المهريـةُ الْقـود
وعندها لذَّ طعمَ الموت شاربُه   إن المنيّة عند الذُّل قنديد

.. ثم يلتفت في الخاتمة بغضب إلى كافور ابتداء من البيت ٢٥ ، فيفترسه افتراساً على طول مسيرة التاريخ ، كأنه يعذبه كل يوم بهذه الأبيات بصفة خاصة ، ذلك لأنها أصبحت « قوامع من حديد » يضرب بها كافور كل يوم، وإن كنا نلاحظ في آخر بيت أنه يشجب البشرية كلها بأنها « عاجزة عن الجميل »، وكأنه من أجل كافور يلعن الناس جميعاً .. ويموت الرجلان

ويبقى هذا الشعر الذي راح ضحيته رجل ظلمه المتنبي فظلمه الناس ، فهو كما قيل دائماً ... عبد أسود خصي مثقوب الشفة السفلى ، عظيم البطن ، مشقق القدمين ، ثقيل البدن لا فرق بينه وبين الأمة ، قيل سئل عنه بعض بني هلال فقال : رأيت أمة سوداء تأمر وتنهى ، وكان هذا الأسود هو كافور ، وهكذا قد اختفت صورته الحقيقية ، مع أن أهل عصره يشهدون له بالعدل والعلم ! وإذا كان قد قيل إن الشعر العربي خال من « النماذج الإنسانية » حين تكون كائنات ذات أبعاد ، فإن المتنبي ينجح في رسم هذا الأنموذج من خلال مجموعتي الفضائل والنواقص التي أطلقها حول كافور .

ـ ٣ ـ

نلاحظ أن شعره في مصر بصفة عامة قد اتصف بالغنائية الرقراقة ، فقد هدأ من نفسه ومن دعاواه ، وصار في مجتمع عليه أن يحذر منه، لأن العروبة لا تصلصل داخله ، ثم إن لهذا المجتمع تقاليده الحضارية البعيدة عن العنف، فإذا أضفنا إلى ذلك جراحه القديمة ، ورغبته في التسلل إلى ملجأ أخير أدركنا السر وراء هذه الغنائية الدافئة ، وقد ذكر الدكتور طه حسين في كتابه مع المتنبي أن شعره في مصر أقل سقطاً من شعره في حلب ، لأن المتنبي ــ فيما يظهر ــ كان يقدر العلماء المصريين أكثر مما كان يقدر العلماء والمثقفين الذين كان يلقاهم في بلاط الحمدانيين .. ومهما يكن من شيء فإن المتنبي لم يشأ أن يصدم آذان المصريين خاصة في الفترة التي لم يكن قد تعرف عليهم تماماً بهذه الصرامة التي يتسم بها شعره ، ومن هنا نراه يبتعد عن التعقيد الذي يتسلل إليه عرضاً أو يقصد هو إليه قصداً، فهناك فرق بين تذوق سيف الدولة ومن حوله للشعر وبين تذوق كافور ومن حوله للشعر، بالإضافة إلى زيادة سنوات في التمرس بالشعر ، وهكذا فالمتنبي رقق صوته في مصر لأنه بالإضافة إلى العوامل النفسية كان يرى أن العروبة

لا تمور حوله موراناً، بدليل أن شعره في ابن العميد بعد مفارقته « كافور » كان أشبه ما يكون بشعره في سيف الدولة صليلاً وخشونة ، وبدليل أن شعره في عضد الدولة ــ وبيئته تشبه بيئة مصر ــ كان وادعاً ، وقريب الشبه من شعره في مصر ، فهو لم يكن يجلجل إلا في الأماكن التي تسيطر عليها العروبة سيطرة تامة، وبخاصة ما يتصل منها بعشق الشعر ، وإن كان هذا لا يمنع من القول بأن لشعره في مصر مذاقاً خاصاً .. فهو أشبه بشعر جبار يئن ويحن ويتذكر ويرمز، وبخاصة حين وجد نفسه محاصراً ومراقباً ويدس عليه في الحين بعد الحين للتعرف على اتجاهاته نحو كافور .

ــ ٤ ــ

ويلاحظ أن انفعال الشاعر كان قوياً في هذه القصيدة ، فقد صبَّ – في تسلسل درامي – فيها غضبه على كافور وعلى الجنس الأسود ، ولعله ــ رغم عنصريته ــ آخر غضب شعري انبثق في العربية انبثاقاً مؤلماً ولذيذاً كالدم ! ولعل هذا كان وراء العديد من أدواته في هذه القصيدة التي أراد بها تجسيد مأساته، وقد ساعدته على هذا أساليب تجري في بعض ألوان المسرح، كالإلحاح على البطل المزيف من خلال تزيين من حوله له الأمور ، واستنامتهم له ، وكإظهار التناقض بين الكائن وما يجب أن يكون عليه ، بالإضافة إلى التركيز على الاستفهام ، والتعجب ، والتأسف ، والالتفات ، والنداء ، وتعدد الانفعال بدرجات متفاوتة .. الخ .

على أن الانفعال القوي في القصيدة سرعان ما تتأثر به لغته ، فما هو معروف عن الإنسان المنفعل والغضبان أنه في حالة التوتر يسرع إيقاعه ولا تكتمل جمله .

ثم إننا نعرف هذا على وجه خاص من هذه القصيدة ، فإذا نظرنا إلى البيت الأول مثلاً ، نجد أن « عيد » خبر لمحذوف تقديره : هذا عيد ،

وقوله « بما مضى » يقصد أبما مضى، فحذفت الهمزة، ولو جئت للبيت ١٧ نجد أن « لو » فيه وصلية ، وأراد « ولو أنه » فحذف ، ولو جئنا للبيت ٢٢ نجد أن « عظيم القدر » فيه خبر عن محذوف، أي هو عظيم القدر ، وفي البيت ٢٣ من المعروف أن كلمة « ويلمِّها » كلمة تعجب أصلها « وي لأمها » ثم حذفت الهمزة ، واللام تكسر على الأصل وتضم على حذف حركتها .. ومما يتصل بهذا أنه في البيت الثاني قدم الضمير في « بها » على « وجناء » وكان حقه التأخير ، كما أنه استخدم التذكير في مكان التأنيث في البيت الثاني :

أمّا « الأحبة » فالبيداء « دونَهمُ »
فليت دونك بيداً دونها بيد !

وكل هذا وراءه الانفعال القوي والتوتر الزائد عن الحد ! وفي ضوء هذا يكون للخطأ مسوغ فني !

ـ ٥ ـ

.. ثم إن الهجاء بمعناه العام إذا كان يقوم في المقام الأول على المرح ، والاستخفاف بالحياة ، وانحلال الشاعر ، فإن من البدهي أن هذا لا ينطبق على المتنبي، فهو إنسان عابس ، متشبث بالحياة ، يضع أمامه هدفاً ويسعى إليه بين الصواعق والبروق ، وفي الوقت نفسه يحافظ على سمته، فنفسه « من الملوك » وإن كان لسانه يرى من الشعراء ! وعلى كل فإذا كان جرير يقول : « إذ هجوتك فاضحك » فإن المتنبي يقول : « إذا هجوتك فانسحب من الحياة » بل إنه يحرص على الفتك بالمهجو على حدّ ما نعرف في هذه القصيدة .

وعلى كل فهو فن من الفنون الهامة لتصريف الغضب المخزون ، ولإعادة الناس إلى أحجامها الحقيقية ، ولتوليد صور جمالية من حالة عبوس وقهر واقع على الناس من ألسنة الناس ، متى تحققت دواعيه الحقيقية وبواعثه الأصلية، لأنه ليس فقط وضع « أخزاك الله » مكان « عافاك الله » كما رأى الشاعر الأسود نصيب ، وليس سلب المدح أو الفخر المقلوب ، ولكنه في الصميم حالة من حالات الاحتجاج والرفض والهياج،يتحول فيها الشاعر إلى عراف يخوِّف الخارجين عليه أو الخارجين على قيم معينة ، ومع أن هناك ما يشبه الرضى عن قول ابن رشيق، الذي يرى أن الهجاء الحقيقي سلب للفضائل النفسية ، إلا أن المتنبي أضاف إليه بتلذذ التركيز على النواقص الجسدية.

على أن الغريب في هذا كله،أن المتنبي بحكم تكوينه وظروف حياته لم يكن مهيأً للضرب في هذه الصحراء المهلكة ، فهو لم يهج إلا إسحق بن كيلغ الذي هدد بالانتقام لأن المتنبي سبه ، وكان أن قال فيه :

أتاني كلام الجاهل ابن كيلغ   يجوب حزوناً بيننا وسهولا ..الخ

وقد عرض به بعد ذلك في رثائه لأبي شجاع فاتك ، ثم كان هجاؤه في أبيات قليلة لضبة بن يزيد في القصيدة العجلة التي أولها :

ما أنصفَ القـومُ ضبَّـه   وأمَّـــهُ الطُّرْطُبَّـــهْ

والتي كان ثمنها رأسه ، بالإضافة إلى وقفته الباطشة عند كافور ، ومع أن الدوافع في كل ذلك دوافع ذاتية ضيقة ، إلا أن قسوته بلغت مداها وفنيتها في هجائه كافوراً ، وابتداء فكافور كان من الذكاء والمشاركة في العلم وسياسة الدولة ــ بالإضافة إلى العطايا الجزيلة التي أضفاها على الشاعر كما تتحدث النصوص،وديوانه يشهد بهذا ــ ما يجعلنا نتأكد من ظلم المتنبي إلى حد كبير له ، ولكن القضية هنا تكمن في أنه ضرب المتنبي في الصميم ،

ذلك أن المتنبي بعد أن تدافعت به الأيام ، وبعد أن خرج محزوناً من بلاط سيف الدولة ، وجد أن أمامه فرصة وحيدة ، وأنه من خلال هذه الفرصة يجب أن تناط به « ضيعة أو ولاية » ليرضي طموحه ، وليمسح على جرحيه اللذين انفتحا في نفسه حين سال دمه مرة بدواة سيف الدولة ، ومرة بمفتاح نحوي اسمه ابن خالويه ! ومن هنا رأيناه يتفجر غضباً وحقداً وشعراً ، ولعل مما يؤكد هذا أنه يجدد طلباته عند ابن العميد وعضد الدولة !

.. صحيح أن المتنبي وجد نفسه مضيقاً عليه نفسياً في مصر ، وأنه وجد نفسه غير ساطع هذا السطوع الذي كان له عند سيف الدولة، ولكن السبب الحقيقي يكمن في أن تجربته في مصر قد أظهرت له عجزه ، وهوانه على الناس ، وقصور أسبابه عن الوصول إلى « المنصب »، وفي ضوء هذا رأى ــ فجأة ــ بُعد الشقة بين الحقيقة وبين المثال ، وبين الكلمة وبين الفعل ، وكان أن صرخ ، وكأني به لم يكن يهجو كافوراً فقط ، ولكن ينحى باللائمة على نفسه ، بل إنه يقدم في هذه القصيدة ــ وهي وثيقة نفسية هامة ــ على غير العادة إدانة لنفسه ، وخيبة لمسعاه :

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي ... شيئاً تتيمه عين ولا جيد
.. أصخرة أنا؟ مالي لا تحركني ... هذى المدام ، ولا هذى الأغاريد
.. ماذا لقيت من الدنيا وأعجبه ... أني بما أنا باك منه محسود ..الخ.

فالشاعر في هذه القصيدة يعذب نفسه ، ويحاول أن يلقي تبعاته على الزمان ، ويئن أنيناً موجعاً كالأسد المجروح، بعد أن كان يملأ الدنيا ويشغل الناس ، وحين نتتبع شعره في الهجاء نجد أنه يصرخ صراخاً حقيقياً حين يتعرض لكل ما يتصل بضياع الضيعة أو الولاية التي طلبها ، والتي أصبحت كالفكرة الثابتة التي تعذبه ، ومع أنها كانت مجرد « رغبة » عند المتنبي أظهرها بالسؤال ، إلا أنه تصور ــ من واقع فهمه غير الحقيقي للعصر ولعمليات الوصول إلى مثل ما يريد ــ أنه مادام قد خرج من دائرة التمني

إلى دائرة التصريح فلابد أن يجاب . ومما يوضح هذا قوله مثلاً في كافور :

* أبا المسكَ هل في الكأس فَضْلٌ أنا لهُ
فإِّني أغنّـي مُنـــذ حين وتَشْرَب
* أميْنـاً وإخلافـاً وغـدراً وخِسَّةً
وجُبْنا ؟ أشخصاً لُحتَ لي أمْ مخازيا
* وما رغبتي في عسجْد أستفيده
ولكنَّهـــا في مَفْخَــر استجـــدُّه
* لا ينجـزُ الميعَاد منْ يومـه
ولا يعـــي ما قال في أمسه
* لكنَّنـــا في الـــعين أضيافـــه
يوسعنـــــا زوراً وبهتانـــــــا

وما أكثر الأبيات التي تؤكد هذا في القصيدة التي نحن بصددها !

مع أننا نؤكد في هذه القصيدة انهيار جانب من نفسية المتنبي ، إلا أنه مازال فيه الدويُّ القديم ، فهو في البيتين ٣ ، ٤ يتماسك تماسكه المعروف ، وإن كان هذا التماسك يذبل في البيت الخامس ، وهو يستخدم في البيت ٩ الاستفهام بـ (ماذا) وهو استفهام للتعظيم ، وهو ليست له حبيبة ولكن أحبة ، وهو يكرر كلمة « أنا » ويركز على ضمير المتكلم ، ثم إنه يصلصل صلصلة في القصيدة في أكثر من مكان ، وإن كان مما يخفف هذه الصلصلة تركيزه الكثير على حرف المد ، وبخاصة حــرف الياء الذي يعطي الانكسار، إلى جانب تركيزه على ما يسميه علماء التجويد « الغنّه » وهي صوت لذيذ مركب من جسم الميم والنون، ومخرجه الخيشوم ومقداره حركتان ، وإن كانت تصل إلى خمس في الحالة المسماة « إدغام بغنة » .

وليس وراء هذا تأثير مصر فقط وبخاصة نظام « القفلة » ، كما سبق أن ذكرنا ، ولكن وراءه في المقام الأول حالة بكاء النفس ، والنواح لا على ما مرَّ من العمر ولكن على الآتي كذلك ، وبصورة عامة فما يقصد « بالجرس » في النقد العربي متحقق في هذه القصيدة عن طريق التصريع ، والتقسيم والجناس ، والتكرار في الكلمات ، وفي الحروف .

.. ومهما يكن من شيء فالمتنبي يندفع بكل قواه ـــ بعد أن تساقطت عنه الأوراق في مصر ـــ لتمزيق كافور، فهناك التصْغير « كويفير »،وهناك الكلمات البشعة مثل : الخصي ، عبد السوء ، إمام الآبقين ، وهناك تحقير الجنس الذي ينتمي إليه ، وهناك التحريض على قتله ، وهناك السخرية من الذين حوله والذين نُصّب عليهم ، وهناك الإكثار من الإشارة المذلَّة كما في البيت ٧ ، ٢١ ، وهناك كنيته بأبي البيضاء ، وهناك الدفع به إلى دائرة البهائم، كحديثه عن المشفر المثقوب ـــ على أن ثقب الشفة وتضخيمها مازال من ظواهر التجميل في إفريقية حتى الآن ـــ كما في البيت ٢١ ، « والرِّقة » من المصطلحات العربية الأثيرْة في النقد العربي ، ولكنه حين يخرج إلى القول :

وأن ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعاديد

فإنه يقصد السخرية ، وخلق جو يمثل هذه الحالة بالحروف والوزن ، وفي ضوء هذا تكون هذه الكلمة في مكانها الصحيح ، وتكون موحية في الوقت نفسه بأجواء من التفاهة والخسّة .

ولقد كان المتنبي ممتلئاً بفكرة الزمن ، وكان يعدو عدواً سريعاً وراء طموحه ، وكان أشق شيء على نفسه أن يرى الزمن واقفاً بليداً ، ولعل هذا كان وراء انكساره ـــ على غير العادة ـــ حين جبس بتهمة ادعاء النبوة ، فقد صرخ وهو يخاطب والي حلب بقوله :

أمالك رقّي ومَنْ شانهُ هباتُ اللجين وعتْق الْعبيد

دعوتك عند انقطاع الرجا ءِ والموتَ مني كحبل الوريد
دعـوتك لمَّـا براني البلى وأوهن رِجْليَّ ثِقلُ الحديد
وقد كان مشيهما في النِّعال فقد صار مشيهما في القيود !

وهذا انكسار لم نعهده عند المتنبي في هذه الفترة ، ثم صارع بعد ذلك الزمان ، واعتبر الدهر من رواة قصائده على حد تعبيره ، وأصبح يسيطر سيطرة تامة على قضية الزمن ، وبخاصة حين عاش زمناً مشحوناً كثيفاً عند سيف الدولة ، ولكن حين أصبح الزمن بطيئاً ومقيداً في مصر ، وحين أصبح مجرد انتظار لوعد.. سمعنا الأنين يبرز في شعره . ثم إن فكرة الزمن أصبحت عذاباً له حين أحس أنه « مراقب » داخل مصر ، وحين تحقق أن ما أمله لن يجيء ، وفي ضوء هذا أصبح الزمن عذاباً وقهراً ومجرد انتظار طال أربع سنين وستة أشهر ، خاصة وأننا نعرف أنه بعد ثلاثة أشهر من إقامته في مصر بدأ يشكو إخلاف الوعد ، المهم أنه حين أحس « بالزمن الميت » بدأ يعد العدة لتحريكه بالرحيل والإعداد له وتأمين الغاية منه . وكان أن بدأ الحركة السريعة من خلال يوم خاص من أيام الزمان وهو يوم العيد لأن الناس فيه يكونون مشغولين بأنفسهم ، ثم كانت عملية خروجه من مصر ، ولم تكن عملية سهلة ، وإنما كانت عملية شاقة ، ذلك لأنه غامر ولم يسر في الطرق المعروفة المسلوكة عادة ، وما أكثر المصاعب التي تعرض لها في هذه الرحلة ، وعلى كل ففكرة الزمن مبثوثة في هذه القصيدة ابتداء من كلمة عيد التي هي زمن بعينه،وكأنه لم يكن يهرب من مصر وإنما يهرب من الزمن الميت في مصر ، على أن فكرة الزمن مازالت مرتعشة في القصيدة لأنه كتبها قبل المسيرة بيوم واحد ، وبخاصة حين يقول :

لم يترك الدّهر من قَلْبي ولا كبدي شيئاً تتيَّمه عَيْنٌ ولا جيد
أصَحرة أنا ؟ مالي لا تحرِّكني هذي المدامُ ولا هذي الأغاريد
ما كنت أحْسَبُني أحيا إلى زمنٍ يسيءُ بي فيه عَبْدٌ وهو محمود !

.. جوعانُ يأكل من زادي ويُمْسُكني
لكي يقال عظيم الْقَدْر مقصود
ويلمِّها خُطَّةً ويْلُمِّ قائلها لمثلها خُلق المهريَّةُ القود .. الخ

ومن المعروف أن تحريك الزمان وتصويره في حالة الحركة من خصائص فنّه :

ضَمَمْتَ جناحيهِمْ على القلب ضمّة
تموت الخوافي تحتها والقوادم
(و) فلم تتم سروج فَتْح ناظرها
إلاَّ وجيشك في حَفْنَيْه مزدحم

وهكذا يتحقق ما عبَّر عنه صاحب العمدة من أن أبلغ الوصف هو « ما قلب السَّمْع بصراً » .

على أنه ما كاد ينجح في خطته بعد أن نام « الخويدم عن ليله » على حد تعبيره، حتى تدفق الزمن وتدفقت الحياة،وأصبح للزمن ثقلاً وصليلًا في قصائده !

وأخيراً فالمتنبي يختم قصيدته برأي يقول إن البيض عاجزون عن الجميل فكيف الخصية السود ؟ وهو ختام لا يبعد عن الخط العام للقصيدة وليست فيه مفاجأة ، وإن كانت فيه محنة، لأنه يتضمن القسوة على الإنسانية، وهو هنا يذكر بما يسمى في علم النفس « بالإسقاط » باعتباره حيلة دفاعية تتمثل في صورتين، أولاهما أن نلقي بعيوبنا على غيرنا ، وأن نلوم الغير على ما نلقى من إحباط .. وعلى كل فهو هنا يبرز ــ كعادته ــ رأياً سيئاً في البشرية ، من واقع إيمانه العظيم بالفرد ، أو بعبارة أخرى من واقع إيمانه بنفسه ، فهو بصفة عامة إنسان منعزل ، ذاتي ، نفعي لا يؤمن بالجميع ، وإنما يؤمن بالصفوة ، وقد ظلت مشكلته دائماً أن يظل داخل الصفوة في حالة إشعاع وسطوع، بل لقد كان يتعالى على الكثير منهم كما تقول سيرته ،

لقد كان في الإمكان أن يدعو مثلاً إلى إلغاء الرق ، وإلى طلب الحرية للمقهورين ، وإلى سيادة الحق ، ولكنه لم يشغل أساساً إلا بنفسه وبحقه ، ولهذا كان من الطبيعي أن يعيش حياة صاخبة ، وأن يموت موتاً بائساً ! لقد كانت فيه ككل الأبطال المأساويين نقطة ضَعْف ، وقد ضرب في نقطة ضعفه حين آن الأوان على يد رجل هيّن على الحياة اسمه ضبة !

شعب بوان

المتنبي

١ ــ مَغاني الشِّعْب طيباً في الْمغاني — بمنزلة الربيع من الزمان(١)
٢ ــ ولكنَّ الْفتى الْعربيَّ فيها — غريبُ الوجْه والْيدِ واللّسان(٢)
٣ ــ مَلَاعِبُ جِنّةٍ لو سار فيها — سليمانٌ لسار بتَرْجُمان(٣)
٤ ــ طبتْ فرساننا والخيْل حتّى — خشيتُ ــ وإنْ كُرمْن ــ من الحران(٤)
٥ ــ غدونا تنفضُ الأغصانُ فيها — على أعرافِها مِثلَ الْجمان
٦ ــ فَسرتُ وقد حَجَبْن الحرَّ عنّي — وجِئْنَ من الضّياءِ بما كفاني
٧ ــ وألْقى الشرقُ منها في ثيابي — دنانيراً تَفِرُّ من الْبنان
٨ ــ لها ثمرٌ تُشير إليكَ منهُ — بأشربةٍ وَقفْن بلا أوان
٩ ــ وأمْواهٌ تَصِلُّ بها حصاها — صَليل الَحلْي في أيدي الغواني
١٠ ــ ولو كانتْ دمشْقَ ثنى عِناني — لبيقُ الثُّرْدِ صينيّ الحفان(٥)
١١ ــ يَلَنْجُوجيُّ ما رُفعتْ لِضيفٍ — به النيرانُ نَدِيُّ الدخان(٦)
١٢ ــ تحلُّ به على قلْب شجاعٍ — وترحلُ منه عن قلب جبان
١٣ ــ منازلُ لم يزَلْ منها خيالٌ — يُشَيِّعُني إلى النَّوْبَنْذَجانِ(٧)
١٤ ــ إذا غنَّى الحمامُ الورقُ فيها — أجابتْهُ أغانيُّ الْقِيان(٨)
١٥ ــ ومن بالشّعب أحوج من حمامٍ — إذا غنَّى وناح إلى البيان(٩)
١٦ ــ وقد يتقاربُ الوصْفان جداً — وموصوفاهما متباعدان
١٧ ــ يقول بِشعْبِ بوَّان حِصاني — أعَنْ هذا يُسارَ إلى الطعّان؟
١٨ ــ أبوكمْ آدمٌ سَنَّ المعاصي — وعلّمكم مُفارقةَ الجِنان

---

(١) المغاني : المنازل. الشعب : المراد به سعب بوان وهو موضع عند شيراز كثير الشجر والمياه يعد من جنات الدنيا.

(٢) غريب الوجه يقصد سمرة العرب وبياض الفرس، ويعنى بعربة اليد الخط أو الجود، وأما اللسان فلأنهم أعاجم.

(٣) الجنة : الجن وقصد بهذا التعبير أن سكانه شجعان.

(٤) طبت : دعت. الحران في الدابة أن تقف في مكان لا تبرحه.

(٥) العنان : سير اللجام يقال: ثنى عنانه إذا رده عن عزمه، اللبيق : الحاذق وهو نعت لمحذوف أي رجل هذه صفته، الثرد : مصدر ثرد الخبز إذا فته وبله بمرق. الجفان : القصاع.

(٦) يلنجوجي : نسبة إلى اليلنجوج وهو عود البخور، الندى: نسبة إلى الند والوصفان من نعت المحذوف.

(٧) يشيعني : يخرج معي عند الوداع. النوبنذجان : بلد بفارس. والمعنى أن منازل دمشق ما زالت تخايله في هذه البلاد.

(٨) الورقاء : التي في لونها سواد إلى بياض. القينة: الجارية. والمعنى: تجاوبت هنا أصوات الحمام والقيان.

(٩) المعنى مكان الشعب أحوج من حمامه إلى الذي يوضح معنى غنائهم لأنهم أعاجم.

١٩ ــ فقلت : إذا رأيتُ أبا شُجاع ‏ ‏ سلوتُ عن الْعبـاد وذا المكــان(١)
٢٠ ــ فإنّ النـاس والدّنيـا طريـــق ‏ ‏ إلى مَنْ مالَــــهُ في النـــاس ثان
٢١ ــ لقد علّمتُ نفسي القول فيهم ‏ ‏ كتعـــليم الطِّـــراد بلا سِنــــان(٢)
٢٢ ــ بعضْد الدولة امتنعتْ وعزَّتْ ‏ ‏ ولـــــيْس لغير ذي عَضُد يدان(٣)
٢٣ ــ ولا قَبْضٌ على الْبيضِ المواضي ‏ ‏ ولا حَظٌّ من السُّمْــر اللِّـــدان(٤)
٢٤ ــ دعتْه بمفـــزع الأعضاء منها ‏ ‏ ليـــوم الحرب: بكْـــرٍ أو عوان(٥)
٢٥ ــ فما يُسْمىَ «كَفَنَّا خُسْرَ» مُسْمٍ ‏ ‏ ولا يُكْنَــى «كفنّـــا خُسْرَ» كان(٦)
٢٦ ــ ولا تُحصىَ فضائُلــه بِظَـــنٍّ ‏ ‏ ولا الإخبـــارِ عَنــهُ ولا العِيـــان(٧)
٢٧ ــ أروضُ الناسِ من تُرب وخوف ‏ ‏ وأرضُ أبي شُجـــاع في أمـــــان(٨)
٢٨ ــ يُذِمُّ على اللّصوص لكل تَجْرٍ ‏ ‏ وَيضْمــــــــنُ للصّوارم كلّ جان(٩)
٢٩ ــ إذا طلبتْ ودائعهُـمْ ثقـــاتٍ ‏ ‏ دُفعْـــن إلى المحاني والرعـــــان(١٠)
٣٠ ــ فباتتْ فوقهـنّ بلا صِحابٍ ‏ ‏ تصيـــــــــــــح بمنْ يمرُّ ألا تراني
٣١ ــ رُقـــاهُ كلُّ أبـــيضَ مَشْرَفيٌّ ‏ ‏ لكـــــلّ أصَمَّ صِلٍ أُفْعُـــوان(١١)

---

(١) أبو شجاع : كنية الممدوح.

(٢) الطراد : إن يحمل بعض الفرسان على بعض في الحرب. السنان: نصل الرمح. والمعنى : علمت نفسي في مديح الناس قبله كما تعلم المطاردة بلاسنان، حتى يصير المتعلم ماهراً فيحسن الطعن بالسنان.

(٣) عضد بسكون الضاد تخفيف عضد بضمها. والمعنى : إنه للدولة يد وعضد به تدفع عن نفسها، اليدان : الكفان أو القوة، وقد تدل التثنية على الكثير على رأي بعض النحاة.

(٤) قبض : معطوف على يدان، واللدان جمع لدن وهو اللين، والمقصود: ومن ليس له عضد ولا يد لا يستطيع أن يقبض على السيوف ولا يخفض الرماح للطعن بها.

(٥) المفزع : الملجأ. بكر: نعت لمحذوف بدل من الحرب. أي حرب بكر لم يقاتل فيها من قبل، العوان: المكررة. وقد أراد بمفزع الأعضاء العضد. لأن بقية أعضاء الجسم تلجأ إليه عند الحرب وتعتصم به. والمعنى دعته الدولة بعضدها وهو ملجأ لها تدخره للحرب، ليوم الحرب: إلى يوم الحرب.

(٦) أسماه وسماه بمعنى. يريد أنه بلا نظير، فإذا ذكر أحد اسمه أو كنيته فقد ذكر ما لا يماثله أحد.

(٧) قيل كان حقه أن يقول عنها. ولكنه أعاد الكناية على الممدوح لإقامة الوزن مريداً: ولا الإخبار عنه بها.

(٨) أروض : جمع أرض.

(٩) أذم له : أعطاه الذمام وهو العهد والجوار. التجر: جماعة التجار، والمعنى : إذا سار التجار في أرضه كانوا في ذمام من اللصوص أن تعدو عليهم لهيبته.

(١٠) الضمير في ودائعهم للتجر. الثقات: الذين يوثق بهم. المحاني جمع محنيه وهي منعطف الوادي. الرعان: جمع رعن وهو أنف الجبل.والمعنى إذا طلبوا لبضائعهم مستودعاً لها ممن يوثق بأمانته أودعوها الأودية والجبال فتكون في أمان.

(١١) المشرفي. المنسوب إلى قرى بهذا الاسم تصنعها، الصل: الحية الخبيثة. الأفعوان: ذكر الأفعى. شبه اللصوص بالأفاعي وجعل سيوفه بمنزلة الرقى لها.

٣٢ ـ وما تُرْقَى لُهَاه مِنْ نداهُ ولا المالُ الكريمُ من الهوان(١)
٣٣ ـ حمى أطرافَ فارسَ شَمّرِيٌّ يحضُّ على التّباقي بالتفّاني(٢)
٣٤ ـ بضرب هاج أطرابَ الْمنايا سِوى ضَرْب المثالث والمثاني(٣)
٣٥ ـ كأنّ دم الجماجم في الْعناصي كسا الْبُلْدانَ ريشَ الحَيْقُطان(٤)
٣٦ ـ فلو طرحتْ قلوبَ العِشق فيها لما خافتْ من الْحدقِ الحسان(٥)
٣٧ ـ ولم أر قَبلهُ شبْلَيْ هِزبر كشِبْلَيْه ولا مُهْرَيْ رِهان(٦)
٣٨ ـ أشدّ تنازعاً لكريم أصْلٍ وأشْبَهَ منظراً بأبٍ هِجان(٧)
٣٩ ـ وأكثر في مجالسه استاعاً فلانٌ دقّ رُمْحاً في فُلان(٨)
٤٠ ـ وأوّلُ رايةٍ رأيا المعالي فقد علقا بها قِبل الأوان(٩)
٤١ ـ وأوّلُ لفظةٍ فهما وقالا إغاثةُ صارخٍ أو فكُّ عان
٤٢ ـ وكنتَ الشّمس تَبْهَرُ كلَّ عَيْن فكيف وقد بدتْ منها اثنتان(١٠)
٤٣ ـ فعاشا عيشةَ الْقمريْن يحيا بضوئهما ولا يتحاسَدان(١١)
٤٤ ـ ولا مَلَكَا سِوى مُلْك الأعادي ولا ورِثا سِوى من يقتلان

---

(١) اللهية : العطية العظيمة. الندى: الجود. والمعنى مع كونه يرق أموال التجار من اللصوص فإن مواهبه لا ترق من جوده أي لا تحمي منه لأنه يبددها.

(٢) الشمري : الجاد المشمر في الأمور. التباقي والتفاني: البقاء والفناء.

(٣) يريد حماها بضرب شوق المنايا إلى قبض الأرواح لشدته، وهذا الضرب غير ضرب الأوتار.

(٤) العناصي : جمع عنصوة كترقوة وهي الشعر المتفرّق في الرأس. الحيقطان: ذكر الدراج يكون ملون الريش.

(٥) المعنى : عم الأمن البلاد حتى لو ألقيت فيها قلوب العشاق لما خافت سهام الأحداق.

(٦) يريد بشبليه : ولديه، يريد أنهما شجاعان كريمان.

(٧) أشد : نعت مهري رهان،وتنازعا تمييز. الهجان: الكريم: أي لم أر قبلهما ولدين أشد تجاذباً لأصلهما الكريم مثلهما.

(٨) الضمير في مجالسه لاب ،ودق: كسر، والجملة حكاية، وهي مفعول الاستماع،والمعنى: لم أر أكثر منهما استماعاً في مجالس أبيهما لهذه العبارة وهي فلان كسر رمحه في فلان، بمعنى لا يجري في مجالسه غير ذكر الشجاعة والطراد فيكثر استماعهما لذلك.

(٩) الرأية : اسم مرة من رأى. رأياً: نعت رأية. والعائد محذوف مطلق أي رأياها. المعالي: خبر أول. علقا بها: أي عشقاها، والمعنى : أول شيء رأياه المعالي فقد عشقاها قبل بلوغهما إلى أوان العشق.

(١٠) المعنى : كنت شمساً تبهر العيون ببهائك فكيف يكون الأمر اليوم وقد ظهر معك من ولديك شمسان أخريان.

(١١) القمران : الشمس والقمر. يريد الدعاء لهما.

٤٥ ــ وكان ابنــا عدوٍ كاثــــراهُ   له يَائَي حروف أُنَيْسيـــــــــان(١)
٤٦ ــ دعــاءٌ كالثَّنــاء بلا رثــاء   يؤدّيـــة الْجنَـــــانُ إلى الجنــــان
٤٧ ــ فقـد أصبحتَ منه في فِرِنْـدٍ   وأصبـــــحَ منك في عَضْبٍ يمانٍ(٢)
٤٨ ــ ولولا كونكم في الناس كانوا   هُراءً ... كالكــــلام بلا معــــان

(١)

القصيدة من البحر الوافر، وهو يتفق مع حركة السير السعيد التي يتحدث عنها المتنبي في شعب بوان.

وقافية النون غزيرة في الشعر العربي، وفيها يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، ويخفض الحنك اللين، فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف، ويتذبذب الوتران الصوتيان حال النطق به، وما يريده علماء الأصوات من هذا القول في نظرنا، هو التأكيد على «ظاهرة التنغيم» الأثيرة في اللغة العربية بوجه عام، وفي الشعر العربي بوجه خاص، وحقاً إن ظاهرة التنغيم والتغبني تتحقق مع النون، ومما يزيد من روعة التنغيم والتغني تلك الألف التي تسبقها على نحو ما نعرف من القصيدة، وبهذا يمكن أن نحس الحرف إحساساً مرهفاً، أو على حد تعبير ابن جنى في سر صناعة الإعراب ، يمكن أن نتذوق الحرف.

---

(١) المكاثرة : المفاخرة بالكثرة، والضمير في كاثراه وله للعدو، وياءي خبر كان، أنيسيان: بياءين مصغر إنسان وهو من شواذ التصغير، والبيت دعاء كذلك،وكما قيل: إذا فاخرا عدواً بتكثيرهما عدد رهطك فليكن أبناء ذلك العدو الذي يقابلهما عنده بمنزلة الياءين في أنيسيان أى آيلين إلى نقصه وخسته وإن زادا في عدده لأن التصغير زيادة في الاسم نقص في المسمى.

(٢) شبه الممدوح بالسيف وشعره بالجوهر فيه، والمعنى : شعري زينة لك وقد نزل منك في منزل هو أهل له.

(٢)

على الرغم من انشغال المتنبي بمجده الذاتي، وما يمكن أن يسمى «شخصانية» كان له «تجويد» في الحديث عن الطبيعة، على أن هذا التجويد يبلغ ذروته حين يهدىء الشاعر من طموحه، وحين يخرج مغاضباً من مصر، وحين يلتفت إلى الأشياء من حوله، فنحن نرى له من قبل وصفاً لبحيرة طبرية، وحديثاً عن الطرديات، وإلمامة عن الصحراء والنجوم والحيوانات مفترسة وغير مفترسة.

.. وهو يجيد في النوع الأول على نحو ماهر معروف من قصيدته في الأسد، بالإضافة إلى تعرضه لبعض الأماكن التي عبر بها، وبعض الجبال كجبال لبنان، وبعض البلدان كأرجان وحماة..

كما أنه استخدم الطبيعة كأدوات من أدوات التعبير، على أن ما يلفت النظر حقاً أنه يتألق مع الطبيعة الجسورة ويكاد ينطفىء مع الطبيعة الوديعة، فهو بصفة عامة مع الذي يهجم ويفترس ويسطع، ومع أنه لم يكن يتعرض للطبيعة وإنما هي التي كانت تتعرض له في الغالب، على نحو ما نعرف من حديث الأماكن التي اجتازها والأنهار التي رآها، إلا أنه أجاد فيما تعرض له من الطبيعة، ثم بلغت الجودة مداها حين تحدث عن «شعب بوَّان»،ولعل مما يقرب صورته لنا قول أبي بكر الخوارزمي: منتزهات الدنيا أربعة مواضع: غوطة دمشق، ونهر الأُبُلَّه، وشعب بوَّان، وصغد سمرقند.

.. على كل بعد أن ترك المتنبي كافوراً تجول قليلاً في الأرض، وإذا به عند ممدوح من طابع جديد هو ابن العميد، ثم إذا به عند رجل لا يختلف كثيراً عنه هو «عضد الدولة»، الذي كان له بصر بالأدب وإسهام في الشعر،

وكانت عنده رغبة في زيارة المتنبي له، وقد كتب لابن العميد في ذلك، وتحدث ابن العميد مع المتنبي فكان قوله: مالي وللديلم؟ ولكن ابن العميد الذي كان يهمه إرضاء عضد الدولة قال له: عضد الدولة أفضل مني، ويصلك بأضعاف ما وصلتك به، فكان رد المتنبي: إني ملقى ــ بفتح اللام وتشديد القاف ــ من هؤلاء الملوك، أقصد الواحد بعد الواحد، وأملكهم شيئاً يبقى ببقاء النيرين، ويعطونني عرضاً فانياً، ولي ضجرات واختبارات فيعوقونني عن مرادي، فأحتاج إلى مفارقتهم على أقبح الوجوه؟.

فكان أن كتب ابن العميد بهذا إلى عضد الدولة، وكان رد عضد الدولة يحتوي على حرية المتنبي المطلقة في الإقامة والرحيل إن حضر إليه، ومن هذا نتعرف على عدم الاستقرار الذي تولد عنده، ومما يرشح لهذا تمثيله للمكان بالزمان في البيت الأول.

وكان سير المتنبي إليه، وكان اطلاعه على طبيعة لم ير مثلها من قبل في البلاد التي رآها؛ فإذا كانت الدنيا فصولاًفإنها الربيع حقاً وصدقاً، على أنه سرعان ما يستدرك على نفسه ذلك لأنه يرى جمالًا فائقاً؛ ولكنه جمال غير عربي على نحو هذا الجمال الذي رآه من قبل وعشقه وغنّاه، ولما كان يريد أن يستوعب هذا الجمال الجديد صرخ بأنه غريب لا يعرفه أحد في هذه الأماكن، ثم إنه لا يملك شيئاً في هذه الأرض الجديدة ــ وهنا تظهر ظلال من رغبته القديمة في التملك ــ وأخيراً يذكر أنه عربي في أرض يتكلم أهلها الفارسية أساساً؛ ومع هذا فهو مأخوذ بما يرى ويسمع من حوله إلى حد القول بأن سليمان ــ وهو من هو علماً باللغات ــ لو حضر إلى هذه الأماكن الساحرة لاحتاج إلى من يترجم له!.

على أنه بعد هذه الالتفاتة الطبيعية من رجل يرى كل ما حوله غريباً عليه، يرجع إلى مجرى القصيدة فيذكر أن هذه الأماكن لم تسحره ومن معه

فقط، ولكنها سحرت الخيل كذلك إلى حد الخشية من وقوفها بلا تحرك للمتعة التي تتجسد حولها.

ولقد كان الطريق مظللاً بالأشجار المتشابكة، فقد ضربت الأغصان من حواليه نطاقاً؛ ومن الطبيعي أنه في مثل هذه الحالات يصفًّى نور الشمس ويتحول الندى إلى لآلىء صغيرة على شعر عنق الحصان، ومن يركب حصاناً في طريق مثل طريقه يحس أن حركة الضوء تكون راقصة ومتحركة على شعر العنق، على أن الأمر لا يقف عند حد هذه اللآلىء الصغيرة التي تتألق أروع ما تتألق على عرف الحصان، وإنما هناك هذا الجو الرومانسي الحالم الذي يبعد الحر عن الشاعر لأنه لا يسمح بالضياء متدفقاً، وإنما بالضياء مقطَّراً ومرهفاً؟.

ثم إن السائر في هذا الطريق يحس بأضواء صغيرة مدورة متى طلعت الشمس ـــ والشرق من معانيه الشمس ـــ فكأنها الدنانير، وعملية استدعاء ذهنه للدنانير هنا تجعله صادقاً مع نفسه، لأنه محب للمال راغب فيه، فلا داعي للومه ـــ ولأمر ما نراه على غير العادة يصرف ما لا ينصرف في قوله «دنانيراً» ـــ وكأننا به لا يسيطر على نفسه وعلى لغته حين تذكر الدنانير! وإن كان يجوز للشاعر صرف ما لا ينصرف.

ومع أنه يجوز للعبقري عدم التقيد بالقواعد، إلا أن هذا لا يطعن في صحتها، ولعل عضد الدولة قد تنبه إلى ما دار في نفس المتنبي حين قال له بعد أن أنشد هذا البيت السابع من القصيدة: والله لألقين فيها دنانير لا تفرا!.

ثم إن المتنبي أخذ في الشعب بالأثمار الناضجة، التي كأنها لرقة قشرها يرى ما وراءها يصرخ بالقطف، فهي قد تحولت في الواقع إلى أشربة قائمة بذاتها من غير غلاف.

ثم يختم هذا كله بصورة مركبة تتحدث عن أن المياه لها صوت بسبب الحصى ، وأنها في كل ذلك تشبه المعاصم الناعمة التي للذهب من حولها صوت.

.. والظاهر أن الوجود العربي كان يسيطر على الشاعر سيطرة كبيرة، فمع أنه خرج منه إلى «الديلم» على حد تعبيره، إلا أن هذا العالم ما زال يشاغله ، فمع أنه جذبه جذبة سريعة على نحو ما نعرف من البيت الثاني، إلا أنه في هذا القسم الذي يبدأ من البيت العاشر إلى البيت السادس عشر يجد نفسه غير مستطيع المقاومة، ومن ثم يستسلم لهذا التأثير الذي شكل في الماضي عمره، فهو يريد أن يقول في هذا القسم مرة ثانية إنه في هذا العالم «غريب الوجه واليد واللسان» ولكن بصورة جديدة، ويبدو أن الناس لم يشغلوا به في هذا العالم وإنما شغلت به الطبقة المثقفة فقط، ومن هنا أحس المتنبي بشيء من المرارة في هذا العالم، ومع أنه يحاول أن يخفيه إلا أنه يتسرب قليلاً قليلاً ..

فهو يريد أن يقول : إنني لو كنت في دمشق بدلاًمن شعب بوان لوجدت في سيري من يدعوني للضيافة العربية المشهورة، ثم يقف وقفة متمهلة لوصف هذا الإنسان العربي باعتباره رمزاً للكرم وللنخوة، مستخدماً في ذلك ما هو معروف عندهم من إيقاد نار ليهتدي إليها الضيوف، بل إنها ليست مجرد نار توقد، وإنما هي نار معطرة لأن خشبها من «اليلنجوج»، وفي ضوء هذا لن يكون الدخان خانقاً كالعادة، وإنما ستكون له رائحة النَّد، فإذا تمت عملية الوصول إليه في هذا الجو المهيب فإنك ستجد إنساناً جسوراً على الإطعام، جباناً من خوف فراق الضيف له!.

ثم إن هذا العالم العربي ــ على الرغم من وجود الشاعر داخل العالم الفارسي ــ لا يفارق المتنبي، فهو نفسه الحقيقية ومن الحق أن نقول: إنه

بعض نفسه يتبع البعض الآخر، ومن الطبيعي أن من في مثل موقفه يذكر الحمام باعتباره رمزاً للشوق وللحنين!.

على أنه سرعان ما يلتفت إلى شعب بوَّان بعد هذه الإطلالة السريعة على نفسه في الماضي، ومن ثم يذكر أن من بالشعب في حاجة إلى من يبيِّن معنى غنائهم لأنهم من العجم، فهناك صلة بين غنائهم الذي لا يفهم وبين صوت الحمائم الذي يشجى فقط، ثم يوالي تصعيد الإحساس بشعب بوان عن طريق الاستفهام الإنكاري، وعن طريق إنطاق الحصان بهذه القولة التي تقول: أعن هذا يسار إلى الطعان؟ وهكذا نستنتج أن النار التي بين جنبي المتنبي بدأت تخبو، وأن هناك نبرة جديدة بدأت تتسلل إلى شعره، فبعد هذا العالم العابس الجسور الذي عاشه بدأ يستنيم إلى الجمال، وبدأ يركن إلى الذين يرون أن الرفاهية وطيب العيش من الجمال، وبالتالي بدأ شعره في الغالب يتلألأ ويرق، فبعد هذا الذي أحدثه في القصيدة العربية، وبعد أن كان السيف ــ والليل والبيداء ــ يعرفه بدأ يقول في وداعة على لسان حصانه :

أبوكم آدم سنَّ المعاصي وعلَّمكم مفارقة الجنان

إن الإنسان الذي كان يعمل على «تضريب أعناق الملوك»، والذي كان لا يحسن شعره إلا وهو منشور في يوم القتال، والذي كان «يرى الموت في الهيجا جنى النحل في الفم».

والذي كان يقول :

أيَّ مَحَل أرتقي أيَّ عظيم اتّقي
وكلُّ ما قد خلق الله وما لم يخلق
محتقَرٌ في هِمتي كشعرة في مفْرقي

بدأ يغير من صوته، ويهدىء من طموحه، فخروجه من العالم العربي إلى العالم الفارسي كان خروجاً من أشياء كثيرة كانت تحتدم في نفسه، وكان رمزاً لنهاية مقبلة، وكان نقطة الضعف عند البطل الذي سيصرع منها، فالأجدر به أن يموت هذا النوع من الموت المأساوي الذي لاقاه ليثير الحزن كما أثار الفرح، وليتم إغلاق الدائرة عند طرفي القوة والضعف عند الإنسان.



ثم يكون هذا النوع من التخلص المباغت، ومع أنه يشترط في حسن التخلص الحفاظ على الملاءمة بحيث لا يشعر السامع بهزة الانتقال تمام الانسجام والتكامل، حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد ــ على حد ما ذكر النقاد العرب ــ إلا أننا نحس في بيت التخلص شيئاً من عدم الإشباع الفني، ولعل مما ساعد على هذا أن الانتقال هنا ليس كالعادة من الغزل إلى الممدوح، وإنما من الطبيعة إليه، ثم إنه لجأ في التخلص إلى ما يسمى «الاستطراد»، وهو على حد ما جاء في الصناعتين أن يأخذ المتكلم في معنى، فبينما يمر فيه يأخذ في معنى آخر، والملاحظ أن المعنى الذي كان يشغل المتنبي هو الرد على حصانه، فبعد أن جعل الحصان يتكلم ردَّ بقوله :

فقلت : إذا رأيت أبا شجاع سلوت عن العباد وذا المكان

والمعنى : إذا رأيت عضد الدولة سلوت عن شعب بوان، بل وعن الناس جميعاً! وقد كان من الطبيعي أن يحاور الحصان لأنه لم يكن على وفاق مع الإنسان!.



ثم يكون شروع في المدح تغلب عليه المبالغة، والأوصاف العامة التي تنطبق على كل الممدوحين، ومع أنه لا بأس من هذا إذا كان هناك اختراق لها إلى معان كبيرة كالبسالة والنخوة، إلا أنها هنا تظل في الغالب مجرد أوصاف هامدة متحذلقة، وكأن المتنبي فقد الثقة في الناس وفي مدحهم، وشتان بين صليل المدح في سيف الدولة مثلاً ــ بل وفي كافور ــ وبين هذا المدح الشاحب الذي يبدو كل بيت منه طيراً جريحاً يحاول التحليق ولا يستطيع!.

ومن هنا يكثر الالتواء في كثير من جوانب الصياغة،وأكاد أقول الركاكة كقوله «إلى من ماله في الناس ثان»، ولهذا التسكين البغيض للضاد في عضد الدولة، ولهذا الترادف بين «امتنعت» و«عزت»،وتأمل شرح الواحدي للبيت الواحد والعشرين ، يقول: الدولة امتنعت بعضدها وعزت ولا بد لمن لا عضد له ولا يدفع عن نفسه من لا يد له، وتأمل قول اليازجي: الضمير من قوله امتنعت عائد على المضاف إليه من قوله «بعضد الدولة»، فهو على حد قولك بغلام هند مررت، أي مرت هند بغلامها وهو كما تراه، وهذا البيت من أردأ أبيات المتنبي!.

ثم يكون معنى البيت التالي ــ ومعروف أن قبض فيه معطوف على يدان في البيت الذي قبله ــ من ليس له عضد ولا يد لم يقدر أن يقبض على السيوف ولا يخفض الرماح للطعن بها، ثم يغرب أكثر في البيت التالي :

دعته بمفزع الأعضاء منها ليوم الحرب بكر أو عوان

والبيت يبدو كلغز لأن «بكر» كما قيل نعت لمحذوف بدل من الحرب، أي حرب لم يقاتل فيها من قبل، فإذا جئنا «لمفزع الأعضاء» وجدنا أنه

يقصد العضد لأن بقية أعضاء الجسم تلجأ إليه عند الحرب، والمعنى بعد عناء: رعته الدولة بعضدها وهو الملجأ الذي تدخره لأيام الحروب. فإذا جئنا للبيت التالي أدركنا أنه أكثر من لغز فهو يقول :

فما يُسْمى «كفنّا خُسْرَ» مُسْمٍ ولا يُكنى «كفنّا خُسْرَ» كان

والمعنى: حين يذكر إنسان اسمه أو كنيته، فإن هذه التسمية ليس لها نظير قيل من قبل!.

ثم إنه يقول بعد ذلك :

ولا تُحْصى فضائِلُه بظـن ولا الإخْبارِ عنه ولا العيان

يقع في الإغراب لأنه كما قيل كان من حقه أن يقول «عنها» بدلاً من عنه، ولكنه أعاد الكناية على الممدوح لإقامة الوزن مريداً «ولا الإخبار عنه بها». فإذا جئنا إلى البيت الذي يليه والذي يقول :

أُروض الناس من تُرْبٍ وخوف وأرض أبي شجاع من أمان

وجدنا هذا الجمع الثقيل لأرض، ووجدناه لا يعطي مقابلاً للترب والخوف ــ على عادة الشعر العربي ــ وإنما يكتفي بكلمة «أمان»، فإذا جئنا للأبيات التالية ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١ وجدناه يستخدم كلمة التجر يجريها مجرى الواحد لأنه اسم جمع، ووجدناه يغرب في المعنى حين يذكر أن هؤلاء التجار إذا طلبوا لبضائعهم مستودعاً أودعوها الأودية والجبال،فتكون كأنها عند أناس أمناء، ثم يتعسف حين يذكر أن البضائع لما كانت ظاهرة

للناس يبدو وكأنها تصيح عليهم : ألا تراني؟ وكان الأجدر به أن يقول: ألا ترانا لأنه حكاية قول الودائع، ثم يقول ما معناه إنه يدفع اللصوص بسيوفه كما يدفع أذى الأفاعي بالرقى، ثم يزيد الأمر تعقيداً حين يصل بعد ذلك إلى معنى يقول : إنه مع كونه يرقي أموال التجار من اللصوص فإن مواهبه لا ترقى من جوده، بمعنى أنها لا تحمى منه .. وهكذا نراه ابتعد عن الممدوح بعداً شديداً، فإذا عاد إليه في البيت رقم ٣٢، ٣٣ ذكر إنه رجل يحض على البقاء بالغناء بنوع خاص من الضرب يختلف عن ضرب أوتار العود، ثم يذكر أن جماجم الأعداء حين كانت تطير بشعورها الملطخة بالدم، كانت تبدو وكأنها كست البلدان بريش طائر يسمى «الحيقطان». ثم يصل إلى قوله :

فلو طرحت قلوب العشق فيها لما خافت من الحدق الحسان

فيحذف المضاف لأن المقصور أهل العشق، ولا أدري هل يدخل هذا في دائرة المدح أو الذم حين يوقف حركة العشق، بمعنى أن القلوب العشاق لو ألقيت لما خشيت من سهام الحسناوات!.

.. ومهما يكن من شيء فقد أطلنا في هذا الجانب لندلل على هبوط هذا النوع من المدح، ولنؤكد أن المتنبي فقد حماسته «للبطل» الذي كان من قبل يغني له غناء رائعاً ونقياً، فالبطل حين أخلف وعده معه المرة بعد المرة، بدأ يخلف هو الآخر في عطائه له، فإذا أعطى فمن طرف شعره، ومن توليدات يظهر عليها الغموض والتعسف، فكما بدأوا يعطونه الأموال فقط من طرف أيديهم، بدأ يعطيهم شعراً من طرف عقله، أما الزمان الذي كان يتفجر فيه عاطفة وشعراً فقد مضى أوانه، ولا أملَ في استعادته فالزمان يمر، وفي الوقت نفسه يدفعه دفعاً حثيثاً ليضرب في مكان الضعف منه.

ولندلل أكثر على ما ذكرنا من واقع هذه الوثيقة الشعرية الهامة، نذكر أنه ينتقل بعدما مر بنا مباشرة إلى حديث طويل ومفتعل عن ابني عضد الدولة، وهذه طريقة جديدة في المدح عنده، فقد كان يخلص نفسه للبطل الذي كان يتوهم أنه سينقذه من أشياء كثيرة تعذبه، وسيضعه في قمة من المجد ــ كما كان الحال عند سيف الدولة ــ أو قمة السلطة ــ كما كان الحال عند كافور ــ ولعله لم يلح أشد الإلحاح على كافور لينيط به ضيعة أو ولاية إلا بعد أن رأى أن الزحزحة عن قمة المجد والشهرة سهل، وأن بريق الكلمة يظل دائماً مهدداً، ولعله كان وراء هذا حديثه المتكرر عن الحسد،بل وتسميه ابن له محسداً، ومن ثم طمع في شيء يمسكه، فلما ضاع هذا الشيء عند كافور كما ضاعت الهالة الذهبية عند سيف الدولة، انكسر شيء في نفسه تجاه الممدوحين، ومن ثم انطفأ شيء ما في هذا الجانب عنده، وبدأ يقبس للمدوحين ناراً كاذبة، بعد أن كان يصعد في جبل النار المسمى الشعر،ثم يختار منه الشعلة الرائعة بعد الشعلة الرائعة، والبيت الصادح بعد البيت الصادح!.

.. وعلى كل فقد واصل حديثاً سطحياً عن ولدي المعتضد، وهو يكاد يتعثر تعثراً شديداً في طريقة البناء، حين يذكر أنهما يشبهان أباهما، وأن أكثر ما يسمعان في المجالس هو «فلان دق رمحاً في فلان»،وأنهما عشقا المعالي قبل بلوغهما أوان العشق، ثم يقول ــ عن طريق كيف التي تقع حالاً محذوفة العامل،أي فكيف تصنع ــ إن عضد الدولة إن كان شمساً فقد ظهر بولديه شمسان، وأنهما يعيشان عيشة القمرين بلا تحاسد، ولا يملكان غير أرض الأعادي، ولا يرثان إلا من يقتلان، ثم تأتي هذه العقدة المعقدة تعقيداً في البيت الذي يقول :

وكان ابنا عدو كاثــراه   له ياءي حروف «أنيسيان»

فالضمير من «كاثراه» و«له» للعدو، و«ياءي» خبر كان، و«أنيسيان» مصغر إنسان ــ وهذا التصغير شاذ ــ والبيت ــ كأبيات سابقة ولاحقة دعاء، ونبرة الدعاء هذه تكاد تكون مفقوقد عند المتنبي، ولكنه الهوان الجديد الذي يحسه ــ بمعنى إذا فاخر هذان الولدان عدواً بتكثيرهما عدد رهطك فليكن ابنا ذلك العدو ــ أي العدد الذي يقابلهما عنده ــ بمنزلة الياءين في أنيسيان أي آيلين إلى نقصه وحسنه وإن زاد في عدده، لأن التصغير زيادة في الاسم نقص في المسمى، ثم نراه يجهر بكلمة الدعاء في قوله

دعاء كالثناء بلا رثاء يؤديه الجنان إلى الجنان

ثم يتضاءل أخيراً حين يقول :

فقد أصبحت منه في فرند وأصبح منك في عضب يمان

بمعنى أن شعره صار زينة لعضد الدولة!

ولعله يحس داخلياً بهذا الهوان الذي وصل إليه، وبهذا الصوت الناعم الذي صار يتردد من حنجرته ، فنراه ينتفض ليلقى الهوان العظيم في نفسه على الناس جميعاً، فيذكر بيت الختام الذي يقول :

ولولا كونكم في الناس كانوا هراء كالكلام بلا معان

هل ترى المتنبي كان يحس أنه وصل إلى دائرة الهراء في المدح؟ وأنه أصبح في خصام واضح مع كل البشرية، خاصة وأنه يصرخ بهذا في البيت الثامن عشر حين يذكر أنه سلا العباد! هل تراه ينعي نفسه لأنه بدأ يدرك أنه لم

يعد له مكان في العالم؟ صحيح أن شعره لم يخل من السخرية بالناس ولكن إعدامهم بهذه الطريقة في هذه القصيدة إعدام غير مباشر له، وخطوة على طريق الموت!! ولقد دفع نفسه في الفترة الأخيرة في أكثر من طريق للموت.

على أن الملاحظة الجديرة بالذكر هنا، والذي ألمحنا إليها سابقاً هي أن شيئاًما قد ذبل في مدح المتنبي، فبعد أن كان المدح دنيا كاملة من الفن والإحساس بالإنسان أصبح بعد ذلك شقشقة لسان، وتلاعب فكر، فهناك شيء ما ناقص في مدح كافور وابن العميد وعضد الدولة، ومعنى هذا أن المدح لم يكن غالباً ــ كما هو متداول ــ مجرد أكاذيب وحالات انكسار من الشعراء، ومجرد تجميع وتقليب في ألفاظ اللغة، وإنما هو أساساً حالة من حالات الصدق مع النفس، فإذا ذهبت هذه الحالة فقد الشاعر صوته الحقيقي، ولقد كان سيف الدولة حالة من حالات الصدق بالنسبة للمتنبي، تماماً كما كان المعتصم بالنسبة لأبي تمام، والمتوكل بالنسبة للبحتري، وحين يفقد الشاعر هذا «القناع» الذي يتكلم وراءه، ويعتبر وجهاً من وجوهه يذبل شيء ما في فنه، وتكون نقلة من حالات الصدق الفني، إلى حالات الافتعال والكذب الفني!.

(٧)

سلم مطلع القصيدة للمتنبي مع أنه يصعب على القارىء في مطالعه، فهو يدفع القارىء إلى التنبيه ببساطة وبسهولة مأخذ وبجودة الشطرين، وبإيماءة مرهفة بعيدة إلى الممدوح، بمعنى أنه إذا كان «شعب بوان» بمنزلة الربيع من الزمان فإن المعتضد كذلك بهذه المنزلة، وقد ساعد على الإشباع الفني مجيء المطلع «مصرعاً»، وقد ألف الشعراء التصريع في المطلع عادة لخلق المناخ الموسيقي الذي سيلف القصيدة، فالنون لا تجيء في القافية فقط، ولكنها

تتكاثر تكاثراً واضحاً في القصيدة، سواء أطلت بنفسها أو بوسائل أخرى كحالة ما يسمى الإدغام بغنة.

بل إن الأمر لا يقف عند حد التصريع في البيت الأول كما هو المعروف، وإنما نراه يصرع ثانية تصريعاً واضحاً في البيت السابع عشر:

يقول بشِعب بوّان حصاني أعَنْ هذا يُسار إلى الطعان؟

ومع أن النقاد العرب لا يرون التصريع إلا في البيت الأول،إلا أن هناك من قال بجواز التصريع في غير الابتداء إذا كان هناك خروج للشاعر من قصة إلى قصة، ومن وصف إلى وصف، وبالقياس على هذا يمكن القول بالخروج من حالة نفسية إلى حالة أخرى، على أنهم يرون أنه إذا كثر استثقل ودل على التكلف على نحو ما يرى ابن رشيق، وبصفة عامة فإنه يصدق هنا قول قدامة في «نقد الشعر»: كلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل في باب الشعر، وأخرج له من مذهب النثر.

وقد سمينا هذا النوع «التصريع الواضح»،لأننا نرى أن هناك «تصريعاً خفياً» ــ إن صح التعبير ــ بمعنى أن يكون هناك في نهاية الشطر الأول ما يدل على النون إذا كانت القافية نوناً، أو تكون هناك نون ولكن بوساطة ما قبلها تختلف إلى حد ما في الدرجة الصوتية عن درجة الصوت في القافية، ويمكن أن ندرك هذا مثلاً في آخر الشطور الأولى من الأبيات ٢٥،٢٦،٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١ فهي على التوالي حرف بكسرتين، ومثلها خوفٍ ، وتجرٍ ، وثقاتٍ، ، صحابٍ، مشرٍ في ــ بالإضافة إلى كلمة يظن ــ ولو أخذنا هذا باعتبارنا لتفتحت مجالات صوتية جديدة في القصيدة العربية!.

والآن نأتي إلى ما يسمى «حسن التخلص» في القصيدة العربية، وقد كان حسن التخلص هذا ـــ بالإضافة إلى ما سبق ـــ ضرورة تنقذ الشاعر من الحديث الذي بدأه أولاً،والذي كان يدور عادة حول الحب وما يتصل به، أو حول موضوع رحلة الشاعر، وهو يعتبر مقتلاً من مقاتل الشاعر، وبصفة عامة جوّد فيه المتأخرون بعد أن كان القدامى يتخلصون في الغالب بقولهم «عد عن ذا» أو «دع ذا» ، وقد تنبه صاحب العمدة إلى أن المتنبي أكثر الشعراء استخداماً لحسن التخلص،ولكن ربما قبح سقوطه فيه، ومع أن عيوب التخلص تسمى الاقتضاب والطفر والانقطاع، إلا أن المتنبي هنا وفق حين جعله جواباً لقول سابق من حصانه، ولكنه التفت في الرد فتحدث عن نفسه وما كان يستطيع ـــ مضطراً ـــ غير ذلك، وإلا وقع في جرج عظيم!.

أما «حسن المقطع» المراد به حسن الخاتمة،والذي جود فيه الشعراء ليُحفظ ويُتداول في ضوء قول النقاد بأن أجود بيت في القصيدة يجب أن يكون ختامها، فقد سبق أن قلنا إنه إدانة غير مسوغة للبشر، وهو في الوقت نفسه بيت محدود الطاقة كالأبيات الأخرى التي قيلت في المدح، ولعل هذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن المتنبي ـــ بعد أن فقد آماله ـــ أصبح غير مقبل تماماً على ظاهرة المدح.

(٤)

ومع كل هذا فنحن نرى وحدة في القصيدة، فهناك حديث عن الطبيعة ـــ وحسناً فعل ـــ لأنه كان في حالة نفسية لا تتوافق مع الغزل، ثم إنه رأى طبيعة ساحرة احتوته احتواء شديداً بعد أن كان يحنوي هو من قبل الطبيعة التي كان يتحدث عنها، وهناك تخلص منها للحديث عن الممدوح، وكما واءم بين حالتين من حالات نفسه حين تحدث عن دمشق العربية وشعب

بوان الفارسي، فإن هناك مواءمة بين مكان كالربيع من الزمان، ورجل كالربيع من الرجال .. صحيح أنه أسقط على هذه القصيدة إحساسه الشديد بعالمه العربي، وحزن الفنان حين يرى نفسه معروفاً أشد المعرفة في جانب من الأرض وغير معروف في الجانب الآخر، والرغبة التي لا تزال لها بقايا في الحصول على المكاسب، والشجن الذي أصبح مستقراً في نفسه والذي يمكن أن يكون الحمام رمزاً له، والسخرية من البشر لأنهم وقفوا دون طموحه، ومحاولة الرجوع إلى الدويّ القديم. ولكن كان هناك شيء ما يضعف هذا الدوي، وتلك الحذلقة في المدح التي تدل على أنه لا يتحدث من قلبه ومن طاقته العارمة، فقد كان جهده أن يتلاعب ببعض الكلمات وبالصور الكاذبة وبموسيقى ليست صافية الرنين في القسم الخاص بالمدح..

وبصفة عامة فهو يحقق ما ذكره ابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة عن وحدة القصيدة «.. ومن الصحة صحة النسق والنظم، وهو أن يستمر في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه ، حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه».



.. على أن الملاحظة الهامة هنا،أن هذا النضج المتماسك في مقدمة القصيدة كان دلالة واضحة على الاتجاه بالقصيدة العربية اتجاهاً جديداً،وهو استقلال الأجزاء استقلالًا واضحاً ومؤكداً، بمعنى أن تستقل القصيدة بالغزل، وبالحديث عن الرحلة والمعاناة في الحياة، وبالاتجاه إلى المدح اتجاهاً مباشراً من غير الاستعانة مثلاً بالمقدمة الغزلية، والحديث عن الرحلة، وحسن التخلص، ولن يضير التجربة أن تتعثر فترة كبيرة، فالذي حدث أن المتنبي قد وصل بهذه المقدمة بصفة خاصة ــ بالإضافة إلى مقدمات أخرى له ــ

إلى ما نريد أن نؤكده، وهو السير في طريق إعادة تشكيل القصيدة العربية، بمعنى أن يكون لها نوع حاسم من الوحدة الموضوعية.

(٥)

وأخيراً .. فقد كان الشعر الحياة الحقيقية للمتنبي، وقد ألقى ظله على كل شعره، حتى وهو يتحدث عن الآخرين، ويبدو أنه في آخر الأمر قد ضاق ذرعاً بالحياة من حوله، وبدا وكأنه يدفع نفسه دفعاً إلى الموت حين وجد أن البعض ينظرون إليه نظرتهم إلى «المغني» و«السمير»،وأنه لا رجاء فيما أمّل لنفسه من قبل.

ثم كانت الخاتمة المروعة يوم الأربعاء لإحدى عشرة ليلة بقيت من رمضان عام ٣٥٤، حيث كان مقتله مع ابنه وغلام له، وحيث كان صوت فاتك بن أبي جهل الأسدي ــ وكأنه صوت القدر ــ يقول له : يا قاذف المحصنات! يا سباب! قبحاً لهذه اللحية!!.

.. وضاع المتنبي
وبقي شعره !

عتاب من بلاد الروم

أبو فراس

١ ـ يا حسرةً ما أكاد أحْمِلُها ... آخرُها مُزعِجٌ ، وأوّلُها!
٢ ـ عليلةٌ بالشآم مُفْرَدةٌ ... باتَ بأيدي العِدا.. مُعَلِّلُها(١)
٣ ـ تمسِكُ أحشاءَها على حُرَقٍ ... تطفئها، والهمومُ تُشْعِلُها
٤ ـ إذا اطمأنت، وأين؟ أوهدأت ... عَنتْ لها ذكرى تُقَلْقِلُها(٢)
٥ ـ تسأل عنّا الرُّكبانَ جاهدةً ... بأدمعٍ ما تكادُ تُمهِلُها!
٦ ـ يا من رأى لي بِحصْنِ خَرْشَنَةٍ ... أسدَ شَرىً في القيودِ أرجُلُها!
٧ ـ يا من رأى لي الدّروبَ شامخةً ... دون لقاء الحبيب أطولُها(٣)
٨ ـ يا من رأى لي القيودَ موثَقةً ... على حبيب الفؤاد أثقلُها!
٩ ـ يا أيها الراكبان.. هل لكما ... في حمل نجوى يَخفّ مَحْملُها
١٠ ـ قولاها إنْ وعتْ مقالكما ... وإنَّ ذِكْرى لها ليذهلها(٤)
١١ ـ يا أمّتا! هذه منازلنا ... نتركها تارةً وننزلها
١٢ ـ يا أمّتا ! هذه مواردُنا ... نُعللها تارةً ونُنْهِلُها(٥)
١٣ ـ أسلمنا قَوْمُنا إلى نُوَبٍ ... أيْسَرُها في القلوب أقتلُها
١٤ ـ واستَبدلوا بعْدنا رجال وغىً ... يودّ أذنى علاي أمْثَلُها(٦)
١٥ ـ .. ليستْ تنال القيود مِنْ قدمي ... وفي اتّباعي رضاك أحْمِلُها
١٦ ـ .. يا سيداً ما تعدُّ مكْرُمةٌ ... إلّا وفي راحتيه أكْمَلُها
١٧ ـ لا تيمّمْ، والماءُ تدركُه! ... غيرُك يَرضى الصُّغرى وَيقبلُها(٧)
١٨ ـ إنّ بني العمّ لستَ تخلُفُهمْ ... إن عادت الأسْدُ عاد أشبلُها(٨)

---

(١) معللها : مسليها.
(٢) وأين : يقصد وأين إطفاؤها.
(٣) الدروب: مداخل بلاد الروم من جبال طوروس.
(٤) وعت : حفظت. يذهلها : ينسيها.
(٥) نعللها نسقاها مرة بعد مرة، ننهلها: نسقاها السقية الأولى.
(٦) امثلها : أفضلها.
(٧) يقصد أن التيمم يبطل إذا وجد الماء.
(٨) تخلفهم : تبقى خلفاً لهم.

١٩ ـ أنت سماءٌ، ونحن أنجمهـــا أنت بلادٌ ونحن أجْبُلهـــــــا
٢٠ ـ أنت سحابٌ ، ونحن وابله أنت يميـــنٌ ونحنُ أنملهـــا!
٢١ ـ بأيِّ عذرٍ رددتَ والِهـــةً عليك ـ دون الورى ـ معـوَّلها
٢٢ ـ جاءتك تمتاح ردَّ واحدهــا ينتظـر النــاس كيــف تقفِلهـا(١)
٢٣ ـ سَمَحتُ منّي بمهجة كرُمت أنت ـ على يأسهـا ـ مؤمَّلُهـا
٢٤ ـ إن كنتَ لم تبـذل الفـداء لها فلـــم أزلْ في رضاك أبـــذلها
٢٥ ـ تلك المودّاتُ. كيف تهمِلُها؟ تلك المواعيـدُ .. كيـف تغفِلُهـا؟
٢٦ ـ تلك العقودُ التي عقدتَ لنا كيـف ـ وقـد أحْكِمتْ ـ تحلّلُها؟
٢٧ ـ أرحامُنا منك.. لِمْ تُقطعُها؟ ولم تزل دائبـــاً توصّلهـــا
٢٨ ـ أين المعالي التي عُرفت بها تقولُهـــا دائمـــاً وَتفعلُهـــا؟
٢٩ ـ يا واسع الدّار.. كيف توسِعُها؟ ونحن في صخـــرةٍ نزلْزِلُهـــا!
٣٠ ـ يا ناعم الثوب .. كيف تُبْدِلُه؟ ثيابنـــا الصّوفُ ما نبدِّلُهـــا!
٣١ ـ يا راكب الخيْل ! لو بَصُرتَ بنا نحمـــلُ أقيادَنـــا ، ونَنْقُلهـــا
٣٢ ـ رأيتَ في الضرّ أوجهاً كرُمَتْ فارق فيك الجمـــالَ أجَملُهـــا
٣٣ ـ قد أثّــر الدّهــرُ في محاسِنها تعرفهـــا تارةً وتجهلهـــا
٣٤ ـ فلا تكِلْنـا فيها إلى أحـــدٍ مُعِلُّهـــا محسنـــاً يُعَلّلُهـــا(٢)
٣٥ ـ لا يفتتح الناس بابَ مكرُمةٍ صاحبُهـــا المستغـــاثُ يُقْفِلُهـــا
٣٦ ـ أيـنبري دونك الكـرامُ لها وأنت قُمقامُهـــا وأخملُهـــا(٣)
٣٧ ـ وأنت إن حادِثٌ جَلَـــلٌ قلبها المُرْتجـــى، وحُـــوَّلها(٤)
٣٨ ـ منك تردَّى بالفضل أفضَلُها منك أفـــادَ التـــوالَ أنولُهـــا
٣٩ ـ فإن سألنـا سِواك عارِفـــةً فبعـد قطْـع الرّجـاء نسألُهـا(٥)

---

(١) تمتاح : تسأل: تقفلها: ترجعها.
(٢) تكلنا : تسلمنا. معلها: ممرضها، والمراد سيف الدولة: يعللها: يعللها بالطمع في النجاة.
(٣) ينبري : يعترض. القمقام: السيد.
(٤) الضمير في قلبها وحولها يعود على الأنام، والمعنى عالم بتصريف الأمور.
(٥) العارفة . المعروف.

٤٠ ـ إذا رأينا أولي الكرامِ بها   يضيعُها جاهداً ويُهمِلُها

٤١ ـ لم يَبقَ في النّاس أُمّةٌ عُرِفَتْ   إلّا وَفضل الأمير يَشمَلُها

٤٢ ـ نحن أحقّ الورى برأفتِه   فأين عنا ؟ وأين معْدِلُها[1]

٤٣ ـ يا منفقَ المال لا يريدُ به   إلّا المعالي التي يُؤثِلُها[2]

٤٤ ـ أصبحت تُشري مكارما فُضلاً   فداؤنا ـ قد علمتَ ـ أفضَلُها[3]

٤٥ ـ لا يقبل الله قبل فرضَك ذا   نافِلةً عنده تُنفِّلُها ![4]

(١)

القصيدة من مجزوء البسيط، وقد دخله الكثير من التغيير على غير العادة ليعطي التوتر والقلق وعدم الاستقرار، فمستفعلن فيه تصير منفعلن، وتتحول إلى متفعلتن، كما نراها تتحول إلى منفعلن بتسكين التاء، ومع أن العروضيين يجوزون هذا،إلا أن الدكتور إبراهيم أنيس يقول في كتابه موسيقى الشعر عن متفعلن بتسكين التاء: حين نستعرض ما جاء في جمهرة أشعار العرب وما روي في المفضليات من قصائد من بحر البسيط،لا نكاد نعثر إلا على أبيات متناثرة في عدة قصائد،هي التي يمكن أن يكون قد أصابها هذا التغيير الشاذ الغريب الذي تنفر منه الأذن ولا تكاد تستسيغه، وأجدر بالباحث المدقق أن يعيد النظر في رواية هذه الأبيات، أو يلتمس لها قراءة تجعلها تنسجم مع موسيقى هذا البحر .. ثم نراه يورد بيت سنان بن أبي حارثة المري الذي يقول :

ثمت أطعمتُ زادي غير مدخر   أهل المحلة من جار ومن جاد

---

(١) أين عنا : أي أين ذهبت عنا. معدلها: مصرفها،

(٢) يؤثلها: يؤصلها (٣) فضلاً : زيادة

(٤) فرضك ذا: أراد به الفداء. النافلة. ما زاد على الفرض. تنفلها: تزيدها.

ويقترح رواية له تقول :

وثمَّ أطعمت زادي غير مدخر   أهل المحلّة من جار ومن جاد

وما يهمنا هنا أن قصيدة أبي فراس ترتكز ارتكازاً واضحاً على هذه التفعيلة، وأنها في الجو الخاص بالقصيدة تكاد تكون ضرورية، وأننا لا نحس لها نفوراً، ولا عدم استساغة، وأن قدامى العروضيين كانوا على حق فيما ذهبوا إليه، وأنه في العروض يجب أن نقيس بالأحاسيس قبل «المسطرة».

ثم إن تفعيلة فاعلن في البحر تجيء على فعلن بكسر العين، وعلى فعلن بتسكين العين، وكل هذا أعطى القصيدة القدرة على نقل الضياع والخوف والقلق والتمزق.

وقد التزم الشاعر في القافية بما لا يلزم حتى يحقق ما يسمى «بالقافية الغنية»،وليغني شجنه غناء حزيناً، وإذا كانت اللام أسنانية لثوية فإن الهاء صوت حنجري احتكاكي مهموس — وهي تمثل الهوية الإلهية عند ابن عربي — كما أنها مع الألف الاخيرة تعطي مدة الحزن، وآهة الشجن، وهمسة الضياع والتلاشي، وهذا يتفق تماماً مع حالة الشاعر.

(٢)

القصيدة تنبىء عن أحزان قديمة وأحزان جديدة للشاعر، فهو أساساً لم يبلغ الثالثة حتى كان والده مقتولا قتلاً بائساً وحزيناً، ذلك لأن الذي قتله هو ابن أخيه الملقّب بناصر الدولة ، وقد كفلته أمه، وعطف عليه سيف الدولة الذي كان في الوقت نفسه شقيق قاتل أبيه، وفي الحقيقة لقد أظهر له

سيف الدولة حباً كأنما ليعوضه عن الحنان الذي فقده، فقد كان يصحبه في غزواته، وولاه أمور «مَنْبِج»،وفي يوم من الأيام بينما كان عائداً من الصيد في بعض أصحابه،فاجأه كمين رومي نصبه له «تيودور» على أبواب منبج، وقد فر أصحابه ، أما هو فقد قاتل قتالاً عنيداً كانت نتيجته إصابته بسهم في فخذه، بقي نصله فيه وأخذ أسيراً، وهناك رواية أخرى تذكر أنه خرج في سبعين من غلمانه وأصحابه لرد هجوم من الروم على إمارته، وقدَّر أن الناس سيلحقون به، ولما لم يصلوا لنجدته، تمكن الروم منه، وهناك من يذكر أنه أسر في معركة من معارك سيف الدولة.

ومهما يكن من شيء، فقد حمل في أول الأمر إلى «خرشنة»،ثم أخذ إلى «القسطنطينية» حيث بقي في الأسر سبع سنوات على رأي راجح، إلى أن افتداه سيف الدولة، وفي هذه الفترة قال «رومياته الشهيرة» ومنها هذه القصيدة، وقصتها أن أمه ذهبت من «مبنج» إلى «حلب» لتكلم سيف الدولة في مفاداته، فردها خائبة، وبلغ ذلك أبا فراس الحمداني، فقال هذه القصيدة.

وهي في الواقع من شعر «العتاب» الرقيق الذي لا يذهب المودة وإنما يحركها إلى ما يجب أن تكون عليه ، فقليل من العتاب يؤكد المودة، ويحرك النفس، ويعيد الود المفقود، أما الكثير منه فيوغر الصدر، ويميت العاطفة عند المعاتَب ــ بفتح التاء ــ على نحو ما فعل المتنبي مع سيف الدولة ، حين خرج الموضوع من دائرة العتاب إلى دائرة السخط والرغبة في الانتصاف، على نحو ما نعرف من تلك القصيدة الشهيرة .

واحرَّ قلباه ممن قلبه شبم ومن بِجِسْمي وحالي عنده سقم
.. يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وأنت الخصم والحكم
.. أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم.. الخ

(٣)

القصيدة تبدأ بحرف النداء الذي يستعمل للبعيد مع أنه ينادي حسرته، وكأن كل شيء قد أصبح بعيداً عن الشاعر حتى حسرته التي تثقل عليه، حتى أنه يبدو عاجزاً عن حملها، فهي حسرة عميقة لأن كل أطرافها مزعج، وهكذا يبدأ قصيدته بدءاً مأساوياً ساعد على تكثيفه «التصريع».

ثم نراه يدخل في صميم الموضوع لأنه لو كانت هناك مقدمة لأضعفت موضوعه الذي يريد به أن يصل إلى قلب سيف الدولة وصولاً سريعاً، ثم إن المقدمة لمن في مثل حالته تبدو نوعاً من الترف لا يتفق مع نفسيته التي تحتدم احتداماً، وتريد أن توصل قضيته إلى من بيده الفصل في هذه القضية.

فهو يذكّر سيف الدولة بأمه المريضة بالشام ــ وهو يسرع بالتركيز هنا على المكان،ليجعله يحس بأنه كان يجب أن يكون بالشام إلا أنه الآن ليس به ــ وأنه لا أحد يرعاها لأنه بعيد عنها، ثم يصف ظروف هذه الأم فيقول إن أحشاءها في حالة احتراق دائم، لأنها لو حاولت أن تطفئها فإن الهموم لن تمكنها من ذلك، وهي في حالة عدم اطمئنان لأنها حتى ولو حاولت السعي وراء الطمأنينة لأعجزها ذلك، ذلك لأن ذكراه تمنعها مما تريده، ولهذا فجهدها أن تقف في حالة تساؤل لمن حولها.

وقد كان موفقاً في الالتفات بنقل صوتها فهي تسأل عن طريق التكرار المؤكد، وبأداة النداء التي تستعمل للبعيد، يا من رأى في حصن «خرشنة» رجالاً مأسورين، ومن هنا نفهم أن هذه القصيدة قيلت قبل أن يحمل إلى القسطنطينية، وفي زمن اللهفة الأولى عليه ، ثم تكرر ــ كأن أحداً لم يسمع صوتها الأول ــ يا من رأى مداخل بلاد الروم وكيف وقفت دون

«الحبيب!»، ثم تكرريا من يفتش عنه في الداخل بين القيود، وتتصور أن أثقل القيود على «حبيب الفؤاد!».

هنا نقف وقفة نعرف منها أنه كان هناك أسرى غيره، وأنها بدأت بسؤال عام عن الأسرى في البيت السادس، وكأنها بذلك تبعد ابنها فترة زمنية طولها بيت من الشعر عن الواقع الذي تعرفه، ثم تأخذ في السؤال عنه ، وتسميه «الحبيب»،و«حبيب الفؤاد»،وقد كان هذا طبيعياً لأن الرجال خرجوا من حياتها بعد مقتل زوجها في وقت مبكر، ولقد ظلت في الطفل الذي كبر صورة أبيه، ومن هنا فهي تنادي تاريخها كله حين تذكر هاتين الكلمتين الملتهبتين، فأبو فراس كان لها ابناً .. وكان لها تاريخاً، وفي الوقت نفسه يمكن أن تفهم نفسيتها حين أسر على أنه ما زال طفلها الوحيد اللاصق بها الذي يمكن أن تقول له : يا حبيبي، ويا حبيب فؤادي!.

مهما يكن من شيء فالشاعر كان موفقاً حين بدأ الحديث عن أمه العليلة وعن لهفتها عليه.ليحرك بذلك قلب سيف الدولة فيرحم مرضها، ويعيده إلى مكانه منها ومنه، وقد عمّق هذا كما مر بنا حين جعل صوتها هو الذي يتحدث في القصيدة في الأبيات ٦،٧،٨، ولما كانت هذه الأم المريضة قد ألقت بعض الأسئلة، فإنه لا يجيب على أسئلتها إجابة مباشرة لأنه أسير، ولأنه يريد أن يعمق المأساة، ومن هنا نراه يندب لذلك راكبين ـــ في ضوء ما تفعل تقاليد القصيدة العربية ـــ ليحملا نجواه إليها لعلها تستريح، ويجعل كلامه يبدأ مرتين بكلمة «يا أمتا» لزيادة التأثير، وليطمئنها بأنه على الرغم مما هو فيه فهو موجود، وقد كان موفقاً حين وجه كلامه المباشر إليها لأنه يعرف مكانها، ولأنه لا يريد لأحد أن يتكلم باسمه عندها تحقيقاً للتقاليد العربية، أما هي فقد جعل كلامها في الأبيات ٦،٧،٨ مطلقاً لأنه يتفق مع حزن النساء، ولأنها لا تعرف مكانه، ولأنها في حالة لهفة لا تستطيع فيها

السيطرة على نفسها، فجهدها أن تطلق تلك الصيحات المتسائلة الحزينة!.

ثم يمهد للقسم الثاني من القصيدة حين يذكر أن قومه لم يسلموه إلى نائبة واحدة وإنما إلى نوائب. بل إن أيسر هذه النوائب أقتلها، وهل يكون الأسر إلا كذلك؟ ثم يفرع على هذا البيت بقوله إن مكانه كمحارب قد استبدل بغيره .. ومن هذا الغير؟.

* * *

في هذا القسم من القصيدة يتوجه أبو فراس الحمداني بالحديث مباشرة إلى سيف الدولة، فقد أومأ في القسم الأول إلى ما يريد، وقال ما قال عن طريق جهة مؤثرة وهي الأم، والآن بقيت المواجهة، وهو يبدأ حديثه متطامناً، فإذا كان من قبل قال «أسلمنا قومنا»، «استبدلوا بعدنا»،فهو هنا يقول : ليست تنال القيود من «قدمي»،ويذكر أن هذه القيود لن تنال منه، فهو في سبيل رضاه يستطيع أن يحمل أي شيء ، وإن أكمل المكارم دائماً في يديه، ثم يقترب من موضوعه حين يذكره بتلك المقولة الفقهية التى تقول إذا حصر الماء بطل التيمم، وأنه لا يكتفي منه إلا بحالة «الفداء»، ثم يذكره ببني عمه وأنه لا يمكن التخلي عنهم،فهم سنده وزينته — وربما يريد أن يذكره بدم أبيه الذي سال! — ، فهو سماء وهم النجوم حوله، وهو البلاد وهم الجبال التي تستقر بهم هذه البلاد، وهو السحاب وهم المطر، وهو اليمين وهم الأنامل: وهذا النوع من التقابل معروف أنه من أساليب التأثير في الأدب العربي، وحين يطمئن منه إلى هذه الصور الجمالية المتعاقبة التي تخدر، يقفز فجأة إلى موضوع وفادة أمه إلى سيف الدولة بشأنه، ويسأل بأي عذر ردها حين جاءت إليه تطلب فداءه، ثم يستخدم حتى يأسها منه — وبالتالي يأسه — في أنه لم يفقد الأمل فيه، فإذا كان لم يبذل الفداء له فإن الفداء مبذول في رضاه!.

ولكن لا يلبث أن يعود إلى الصراخ والأنين بأدوات الاستفهام المتعددة كيف، لم، أين، فهو في موقف الحائر، والحائر يسأل لأنه أصبح غير متأكد من شيء، بل إنه عقب هذا مباشرة يناديه بـ(يا) التي تفيد البعد،ويعود للاستفهام بـ (كيف) مع عقد مقارنة بين دار سيف الدولة الواسعة والصخرة التي يهزها في منفاه، وبين ثوب سيف الدولة الناعم الذي يبدله من وقت لآخر، وبين ثوب الصوف الذي لا يبدله في سجنه، وبين سيف الدولة الذي يركب الخيول وبين القيود التي يركبها وينقلها،مسائِلاً إياه بأنه لو رآه في حاله لرأى من الضر وجهه الذي فارق الجمال، وليكاد يجهله من طول ما ألمَّ به.

ثم يطلب منه ألاَّ يكله إلى أحد غيره ، فالناس لا يملكون شيئاً دونه، وربما كان يشير بهذا إلى ما روى الثعالبي في يتيمة الدهر من أن أبا فراس كتب إلى سيف الدولة يقول : «مفاداتي إن تعذرت عليك فأذن لي في مكاتبة أهل خراسان ومراسلتهم ليفادوني»،ولقد كانت إجابة سيف الدولة «ومن يعرفك بخراسان؟» وفي ضوء هذا نراه يذكر أنه يستنكر أن يتعرض الناس لموضوعه وهو السيد القادر على هذا الأمر، بل وعلى كل الأمور التي تحدث، على أنه لا يسد في أمره باب سؤال الناس، ولكن هذا لن يكون إلا بعد «قطع الرجاء»،وهو في الوقت نفسه يؤكد على أن رجاءه فيه لن يضيع لأن فضله يشمل كل الناس، ولأنه أحق الناس بإنقاذه، فهو لو أراد البعد عنه لما استطاع.. ثم أخيراً يناديه بأنه ينفق المال لا يريد به إلا المعالي التي يؤصلها، وأن هذا الإنفاق يعتبر في الذروة منه فداؤه، ثم ينهي الأمر بلمسة فقهية تذكر بأن النافلة لا تقوم مقام الفرض، وقد سبق أن أكد على شبيه بهذا المعنى في البيت ١٧، وكأنه يريد بعد كلٍّ ما ذكر أن يحرك ضميره الديني في قضيته فكان هذا في الخاتمة! فهو هنا لا يريد الاستظراف على نحو ما هو معروف من ذكر المصطلحات في الفترات التي تزدهر فيها الصناعة، وإنما يريد فقط التأثير عن طريق الدين.

(٣)

القصيدة أسلوبها متجانس لا يرتفع ولا ينحط، وإنما يتدفق تدفقاً طبيعياً، صحيح أن هناك أبياتاً تصعد بطبيعة التدفق مثل الأبيات ٣، ٦، ١٧، ٢٠، ٢٩، ولكنها لا تصل إلى ما يسمى «الرقعة الأرجوانية» حين يكون هناك بيت صارخ مبالغ في تزويقه وتنميقه، وحين يجيء متكلفاً كأنما قصد إليه قصداً، ولكن القصيدة تصل إلى هذا المسمى حين تجيء صادقة بعيدة عن التكلف، ومن الطبيعي أن هذا لا ينطبق عليه قول القاضي الجرجاني حين تحدث عما يسمى وحدة النسج فقال: «..إن أحدهم بينما هو مسترسل في طريقته، وجار على عادته، حتى يختلجه الطبع الحضري فيعدل به متسهلًا، ويرمي بالبيت الخنث، فإذا أنشد في خلال القصيدة وجد قلقاً بينها، نافراً عنها، وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته، فصارت ركاكة، وربما افتتح الكلمة ــ وهو يجري مع طبعه ــ فينظم أحسن عقد، ويختال في مثل الروضة الأنيقة، حتى تعارضه تلك العادة السيئة، فيتسنم أوعر طريق، ويتعسف أخشن مركب، فيطمس تلك المحاسن، ويمحو طلاوة ما قدم». فما تقصد إليه هو تلك القمم في الإبداع التي لا يقصد إليها الشاعر، وإنما تأتيه عفواً أثناء العملية الشعرية، بحيث لا تقطع الخيط الشعوري للتجربة الشعرية، ولا تجعل القصيدةم عاجزة عن التدفق، وما دعانا إلى الحديث في هذا هو أن أبا فراس لحياته العاصفة، ولتجاربه المثيرة، ولعدم استعماله الأساليب السائدة في المدح والتي يتملق فيها الشاعر بين الحين والحين أذن الممدوح. قد تمثل في أسلوبه التجانس ووحدة الموضوع بمعنى وحدة المادة والروح والتأثير، ولا شك أن كل هذا يتفق مع الذوق السليم، مع طبيعة ما ينبغي أن تكون عليه العملية الشعرية.

★ ★ ★

ثم إن النقاد العرب وقفوا عند ما يسمى «الوفاء بالمعنى»، بمعنى أن يوفي

الشاعر المعنى حقه بحيث يبدو للشاعر كاملاً بدون نقص. وذكروا لذلك ألواناً بلاغية يصبح المعنى بها مستوفياً في حدود البيت الواحد. ومن هذه الألوان البلاغية ما يسمى «بالتتميم» مثل:

فلا تأمنن الدهر حراً ظلمته فما ليل مظلوم «كريم» بنائم

و«الاعتراض» مثل:

ان الثمانين «وبلـــــــغتها» قد أحوجت سمعي إلى ترجمان

و«التقسيم» مثل:

فإن الحق مقطعه ثلاث : يمين ، أو نفار ، أو جلاء

وإذا كان هذا كله يقف عند حد البيت والبيتين ولا نعدم أن نراه في القصيدة ، فإننا نريد أن نتوسع فيه بحيث يشمل كل قصيدة ، فالشاعر من محبسه تحسر وذكر أمه وجسَّد صوتها المحكي وصوته المحكى عنه ، وعرض مأساته برهافة ، ثم استثار سيف الدولة من أكثر من جانب ، ثم وصَّلنا إلى الإحساس بأن سيف الدولة لابد أن يستجيب لصوته الباكي من بعيد ، وهكذا يكون الوفاء بالمعنى في القصيدة ككل ، ومن الطبيعي أن ما نقصده هنا يختلف عن طريقة ابن الرومي في استقصاء المعنى ، حيث أن ابن الرومي يحفر في مجرى واحد حفراً عميقاً ، وقد دعا هذا البعض إلى القول بأن المعنى لا ينبغي استقصاؤه والتنقيب الدائم وراءه، لأنه يكفي في الشعر اللمح والإيماء ، المهم أن أبا فراس كان يلمُّ بموضوعه ككل،ثم يعرضه على القارىء عرضاً شعرياً مثيراً ، بحيت يعطي ما يمكن أن يسمى بالإشباع الفني

* * *

ومما يلاحظ أن أبا فراس في هذه القصيدة ، وفي رومياته بوجه عام لا يقف كثيراً عند المحسنات البديعية ، ذلك لأن هناك تجربة مريرة يعيشها الشاعر ، ويتصبب بها عرقاً وشعراً ، فجهده أن يقدم مأساته في عرض شعري مؤثر ، ذلك لأن المحسنات في الغالب تجعل نفسها في خدمة

الأسلوب وفي خدمة موسيقى القصيدة ، ومع أن الشاعر لابد له من الاهتمام بهذين الجانبين إلا أنه يجيء في المقدمة تفجير تجربته عن طريق البناء بالصور، وقد تمكن الشاعر من هذا ، وأفاد من ظاهرة تعدد الأصوات في القصيدة ، عن طريق صوته، وصوت أمه ، وصوت الراكبين ، بالإضافة إلى تكرار النداء وأدوات الاستفهام وبعض الكلمات ، وإلى جانب ما يسمى المؤاخاة بين الألفاظ بل وبين الحروف ، على أن كل هذا لم يأت عن طريق التكلف ورشح الجبين،وإنما عن طريق الطبع ـــ وقد ارتد الشاعر إلى الطبع في سجنه ـــ بحيث ينطبق عليه ما ذكره ابن قتيبة في الشعر والشعراء « .. والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر البيت عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة » .

★ ★ ★

وأخيراً فأبو فراس يحتل بتجربته العميقة في الحياة رقعة أثيرة في الشعر العربي لم يلتفت إليها النقاد كثيراً ، ذلك لأن هم الكثير منهم كان من يصلصل بجهارة حول المتصدرين لشئون الحياة ، ولكننا نرى في روميات أبي فراس بصفة خاصة هذا الجانب الإنساني الذي يستطيع فيه الإنسان أن يئن ، وأن يحن ، وأن يبث حزنه ، وأن يتوجه بكثير من حزنه إلى وجه أمه المفقود ـــ وهذه النغمة نادرة في الشعر العربي ـــ فما أكثر ما تحدث عنها في شعره ، وبخاصة تلك القصيدة الحزينة التي جاء فيها :

لولا العجـــوز بمنبـــج ما خفت أسباب المنيـــه
ولكـان لي عمـــا سألـــ ـتُ عن الفدا نفْس أبيه
لكـــن أردتُ مرادهـــا ولـو انجذبت إلى الدنّيـه !

ومثل هذا يقال في حديثه عن أولاده وبلده وأصدقائه في القصيدة التي جاء فيها :

لأيّكـــــــم أذكـــــــر وفي أيّكـــــم أفكـــــر
ففـــــــــي حلب عُدتي وعـــــزي والمفخـــــرُ
وأصبيـــــــةٌ كالفـــــــراخ أكبرهـــــــم أصغـــــر
وقـــــوم ألفناهـــــــمُ وغصن الصبـــــا أخضر
فحـــــزني ما ينـــــقضي ودمعـــــي ما يفتـــــر

وقد استيقظ هذا كله في نفس أبي فراس حين رأى تهاوناً في أمر فدائه، وبخاصة أنه كان في أسر سيف الدولة ابن أخت ملك الروم ، وقد كانَ هذا خيراً وبركة على الشعر ، فقد تفجر بتلك العواطف الإنسانية الرقيقة ، وأشعرنا ــ وهو الأمير ــ أنه مظلوم ومقهور ومغلوب على أمره لا من الأعداء فقط ولكن من الأقرباء كذلك ! وتلك نغمة نادرة في الشعر العربي تذكّر بـ «ظلم ذوي القربى .. ألخ».

أمُّ الأسير

أبو فراس

١ ـ أيا أمّ الأسير ، سقاكِ غيثٌ
بكُرْهٍ منكِ ، ما لَقِي الأسير !

٢ ـ أيا أمّ الأسير ، سقاك غيث
تحيَّر ، لا يُقِيم ولا يَسيرُ !

٣ ـ أيا أمّ الأسير ، سقاك غيثٌ
إلى مَنْ بالفدا يأتي البشير ؟

٤ ـ أيا أمّ الأسير ، لِمَنْ تُربَّى ،
ـ وقَدْ مُتِّ ـ الذوائبُ والشعور ؟

٥ ـ إذا ابنك سار في بر وبحرٍ ،
فمن يدعو لهُ ، أو يستجير ؟

٦ ـ حرامٌ أنْ يبيتَ قرير عَيْنٍ !
ولومٌ أنْ يُلمَّ به السّرور !

٧ ـ وقد ذُقْتِ الرزايا والمنايا
ولا ولدٌ لديك ولا عشير

٨ ـ وغاب حبيب قلبك عن مكان
ملائكة السّماء به حضور

٩ ـ ليبكك كلُّ يوم صُمتِ فيه
مصابِرةً ، وقد حَمِي الهجيرُ

١٠ ـ ليبكك كلّ ليل قُمتِ فيه
إلى أنْ يبتدي الفجر المنير

١١ ـ ليبكك كلّ مسكين مخوف
أجرتيه ، وَقد عزَّ المجير

١٢ ـ ليبكك كلُّ مسكين فقير
أغنتيه ، وما في العظم زير[١]

(١) في لسان العرب الزير : الزر بقلب احد الحرفين المدغمين ياء ، ومن معاني الزر القوام ، وبهذا يكون المعنى لم يبق لعظمه قوام يقوم به .

١٣ ـ أيا أمّاهُ ، كم همٍّ طويل
مضى بك لم يكن منه نصير

١٤ ـ أيا يا أمّاه ، كم سرٍّ مصون
بقلبك ، مات ليس له ظهور

١٥ ـ أيا أمّاه ، كم بُشرى بقربي
أتتك ، ودونها الأجل القصير

١٦ ـ إلى مَنْ أشتكي ؟ ولمن أناجي ،
إذا ضاقت بما فيها الصدور ؟

١٧ ـ بأيّ دعاء داعيةٍ أوقّى ؟
بأيّ ضياء وجهٍ أستنير ؟

١٨ ـ بمَنْ يستدفعُ القَدَرُ الموفًّى ؟
بمن يستفتح الأمرُ العسير ؟

١٩ ـ نُسَلِّي عنك : أنا عَنْ قليل ،
إلى ما صِرْت في الأخرى ، نصير !

(١)

أوقعنا ابن خلكان في وفيات الأعيان في لبس حين صاغ عبارة يستدل منها على أن أم أبي فراس عاشت بعد موته ، وساعد على ذلك عدم وجود هذه القصيدة في بعض نسخ ديوانه ، ولكن صلاح الدين الصفدي في الوافي بالوفيات صاغ الفكرة صياغة يستدل منها على موت أم أبي فراس في حياته ، ونحن حين نحكم النص وطريقة الصياغة وعدم حديث الشاعر عن أمه بعد الزمن الذي قيلت فيه هذه القصيدة ... نرى أن هذا النص لأبي فراس .

(٢)

القصيدة من بحر الوافر وهو بحر يصلح للإنشاد والترجيع والنواح والنّدْب ويتفق مع حالات الانكسار ، ولنتأمل قول حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء فهو يقول : ومما يبين لك أن لكل وزن منها طبعاً ، يصير نمط الكلام مائلاً إليه ، أن الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعراً على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع ، واعتبر ذلك بأبي العلاء المعري، فإنه إذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتبغَّض ، وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر ، وما شئت أن تجد شاعراً إذا قال في المديد والرمل ضعف كلامه وانحط عن طبقته في الوافر كانحطاطهما في الوافر عن الطويل إلا وجدت ، فهذا يدلك على صحة ما ذكرته ، فأما الضعفاء فكلامهم في الوافر وما أشبهه من الأعاريض المتوسطة أقل قبحاً ..

وهذا كلام كما يقول القدماء لا كلام عليه ، فهو يخدمنا فيما نذهب إليه من صلاحية هذا البحر لموضوعه ، وبخاصة حين تتحول « مفاعلتن » بفتح اللام إلى تسكينه ، وحين تكثر أصوات اللين لا في القافية فقط ولكن في داخل القصيدة ، وبخاصة في الكلمات المتكررة بعناية كقول « أيا أمَّ الأسير » في الأبيات رقم ١، ٢، ٣، ٤، وكقوله « أيا أماه » في الأبيات ١٣، ١٤، ١٥، ذلك لأن أصوات اللين أوضح في السمع من أية أصوات أخرى ، وهو في حاجة إلى أن يوصل حزنه إلى الآخرين ، وهو ينغم القافية بما يتفق وحالته النفسية حين يركز في القصيدة على حرف الياء « الأسير » أكثر من حرف الواو « الشعور »،ذلك لأن الياء تتفق مع حالات الانكسار والتوجع ، خاصّة وأن الرّاء هنا هي الرّاء « المرقَّقة » وليست الراء « المفخّمة » .

(٣)

لقد ركز الشعراء كما مرَّ بنا على ظاهرة التصريع في أول الأبيات، **فهي** تعطي في أول القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لأنها تحرك الإحساس بالقافية في نهاية البيت قبل الوصول إليها ، ولهذا الازدواج وتماثل المقطع بين صيغتي العروض والضرب ، ونحن لا نجد في هذه القصيدة تصريعاً إلا وكان الأجدر بموضوع القصيدة أن يصرع، لأنهم بالإضافة إلى ما ذكرنا عدوا الكثرة في الأصوات المكررة براعة ، ولكنه لجأ إلى ظاهرة التكرير حين كرَّر الشطر الأول كاملاً في الأبيات ٢ ، ٣ ، ٤ ، ثم كرَّر كلمة « أيا أُمَّ الأسير » في الشطر رقم ١٤ ، ١٥ ، كما نجد ظاهرة التماثل والتقارب في نهاية الشطور الأولى بصورة ملفتة .

والتكرير هنا يحسن في الرثاء لأنه لا يخرج عن كونه صرخات متشابهة الإيقاع ، ولا مناص في الرثاء من الصراخ ، وبخاصة حين يكون الميت عزيزاً وجزءاً من النفس ، والملاحظ أنه بدأ بأداة النداء ، ولم يستخدم « يا » التي تعطِي الإحساس بأن هناك بعداً بين المنادي (بكسر الدال) والمنادى (بفتح الدال) ذلك لأن في داخله الرغبة في عدم التصديق ، ومما يزيد في حيرته استعماله أدوات الاستفهام، في البيت الثالث والرابع ، والخامس فلم يكن هناك مناص من الوقوع في الحيرة ، والتعبير عنها بأدوات الاستفهام،على أن ما يلفت الذهن هنا هو البيت الذي يقول :

أيا أمَّ الأسير لِمَنْ تُربَّى
ـــ وقد متِّ ـــ الذوائبُ والشُّعور

فهو يؤكد ما سبق أن ذكرناه في القصيدة السابقة من أن الأم كانت ترى في الابن فيما ترى الحبيب ، وأن الابن ـــ لتعويض الأم عما ألَمَّ بها ـــ كان يرى في أمه الحبيبة ، خاصة وأنه يذكر في البيت الثامن أنه « حبيب قلبها ! »

ومهما يكن من شيء فهو يرسل صرخات حادة يعاقب بها ــ من حيث لا يدري ــ نفسه ، كأنه كان يحس أن بعده عنها ــ تحت أي ظرف ــ جريمة لا تغفر في جقها ..

وحين يصل إلى هذا الحد يلتفت ذاكراً مكارمها ، ثم يطرح بعض حزنه على أشياء كثيرة من حوله ، فيذكر أنه لن يبكيها وحده ، وإنما تبكيها أيام صامت فيها ، وليال قطعتها في صلاة حتى بدا الفجر ، ومضطهد أجارته في الوقت الذي يعز فيه المجير ، ومسكين ألحت عليه الحياة بظلمها حتى كاد يتحول إلى عظام . على أن هذا الالتفات لا يخف حزنه ، ومن ثم نراه يعود إلى الصراخ بالجمل المتشابهة الكثيرة حروف المد ، فيكرر كلمة « أيا أماه » في الأبيات ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، وعقب كل كلمة يذكر مأثرة من مآثرها ويداً من أياديها عليه .. وعلى الحياة !

على أنه سرعان ما يقع في الحيرة والتساؤل ــ وهذا طبيعي لمن في مثل موقفه ــ فيستفهم بـ (من) أربع مرات ، وبـ (أيَّ) مرتين .

ثم يختم القصيدة ختاماً مشجياً حين يذكر ــ في استسلام ديني مؤثر ــ أن مصيره ــ بعد قليل ــ سيكون مصيرها !

إذا قلبنا شعر أبي فراس نجد أنِ رثائياته محدودة ، فقد رثى أخته ، كما رثى غلاماً له ، وعزى سيف الدولة في ابنه وأخته ، ورثى أبا المرجي ابن ناصر الدولة ، وأبا وائل ، وأبا العشائر .. على أننا لا نجد فيها جميعاً وقدة الحزن ، وصولة الجزع ، ولذعة الألم التي نجدها في قصيدته في رثاء أمه ، على أنه بموتها قد ماتت أشياء كثيرة،في نفسه لعله يجيء في مقدمتها جميعاً موت ما بينه وبين سيف الدولة ، ولعل مما يدل على ذلك أنه لم يرث سيف الدولة ، بل ولم يحمل إليه شعر الشكر والمدح بعد أن فكت قيوده ، وسار طليقاً في أرض الحرية .

وما يهمنا أن الشاعر بعد أن بدأ القصيدة منفعلًا ، قد أخذ بعد ذلك يسيطر على انفعاله ويحوله إلى « فعل » ، ذلك لأن هناك تأكيداًعلى أنه لا يكفي في الفن أن يكون الفنان مشبوب العاطفة ومتوتر الوجدان ، وإلا لكان نتيجة لهذا أن تصبح أية فتاة ــ أو فتى ــ مراهقة مرهفة فتاة موهوبة، فالانفعال خطوة على طريق الخلق وليس كل الخلق ، صحيح أن أبا فراس تكلم عن « مأساته الشخصية »،وأنه أطلق العديد من الصرخات في القصيدة على نحو ما يفعل الشرقيون في مثل حاله ، ولكنه ينجح في حمل قارئه على مشاركته في مأساته ، وعلى إشعاره ــ لكثرة ما ألقى من أسئلة ــ بأن هناك عطباً في تفاحة الوجود ، وأنه لا مفر في نهاية الأمر من التسليم ــ بل والرضا ــ بقضية الموت ! وفي ضوء هذا لم نحس برعب الشاعر من فكرة الموت ، فهو لم يحاكمه ، ولم يقدمه في صور بشعة وموسيقى رمادية، ذلك لأن الفكرة الأساسية التي دار حولها ــ من خلال الحديث عن الميتة لا الموت ــ هي عجز الإنسان أمام الموت !

* *

وقد ساعد الشاعر على إبراز فكرته أنه ساق شعره سوقاً عاطفياً بعيداً عن الحذلقة ، وعن تعمُّد نثر الحكمة ؛ وعن انتزاع الموعظة من الموقف، فنحن نراه قد تدفق تدفقاً سريعاً داخل مناظر متشابهة وتوقيعات متكررة وزمن متجمد ، وقد كان طبيعياً مع شاعر تجمدت الحياة والزمن على جدران سجنه ــ بالإضافة إلى تجمّد المكان ــ ، ومن هنا فقد كان جهده الأول أن يصرخ صرخات متشابهة متوالية كما في الأبيات من ١ ــ ٥ ، ومن ٩ ــ ١٣ ، ومن ١٣ ــ ١٥ ، وحين لا يجدي الصراخ شيئاً يأخذ نفسه بإلقاء العديد من الأسئلة ، وحين لا يجد الأجوبة ، يركن إلى التسليم والرضا . بل وإلى « التسلي » على حدِّ تعبيره ! على أنه يجب ألا تخدعنا البساطة التي قيلت بها هذه القصيدة ، ذلك لأن وراءها حرقة حقيقيةعلى

إنسانة كانت له أكثر من أم . فقد كانت إلى جانب ذلك صديقة وحبيبة، كما كان في الوقت نفسه يحس نحوها لبعده عنها في مرضها وسنها بشيء من الذنب ، على أننا نحس في نهاية القصيدة ما يشبه « الارتطام »، ذلك لأنه ــ على الرغم من غليانه واحتدامه وحيرته ــ ينتهي فجأة إلى الاستسلام الراضي ، وإلى ما سماه « التسلي » ، وهذا عيبٌ كامن في كثير من قصائد الشعر العربي التي تعتمد على « الْقفزات » غير المترابطة ، أكثر مما تعتمد على حدث شعوري نامٍ نموًّا طبيعياً ، ولكن يبقى وراء ذلك صدق الحزن الذي يحرّك نفس القارىء .. وقد وصلنا أبو فراس إليه .

علي والحسين

مهيار الديلمي

جاء في ديوانه :

قال يرثي أمير المؤمنين علياً وولده الحسين ، ويذكر مناقبهما ، وكان ذلك من نذائر ما منَّ الله تعالى به من نعمة الإسلام في المحرم سنة اثنتين وتسعين وثلثمائة .

١ ــ يزوِّرُ عن «حسناءَ» زورةَ خائف
تعرُّضُ طيفٍ آخر الليل طائف
٢ ــ فأشبَهها لم تغدُ مِسكاً لناشق
كما عُوِّدتْ ولا رحيقاً لراشف[1]
٣ ــ قصيَّةَ دار قرَّب النومُ شَخصَها
ومانعةً أهدَتْ سلامَ مُساعف
٤ ــ أليــنُ وتُغــري بالإبــاء كأنما
تَبَرُّ بهجراني أَليَّةَ حالف
٥ ــ و« بالغُور » للناسِينَ عهديَ ، منزلٌ
حنانيكَ من شاتٍ لديه وصائف
٦ ــ أغالِطُ فيه سائلاً لا جهالةً
فأسألُ عنه وهو بادِي المعارف
٧ ــ ويعذلُني في الدار صحبي كأنني
على عرصات الحبِّ أوَّلُ واقف
٨ ــ خليليَّ إنْ حالتْ ــ ولم أرضَ بيننا
طِوالُ الفيافي أو عِراضُ التَّنائف
٩ ــ فلا زُرَّ ذاك السَّجْفُ إلا لِكاشفِ
ولا تمَّ ذاك البدرُ إلاّ لكاشف

---

(١) الرحيق : الخمر .

١٠ ـ فإن خفتما شوقي فقد تأمَنانِه
بخاتلةٍ بين القنا والمخاوف

١١ ـ بصفراء لو حلَّت قديماً لشاربِ
لضنَّت فما حلَّت فتاةً لقاطف

١٢ ـ يطوف بها من آل «كسرى» مُقَرْطَقٌ
يحدّث عنها من ملوك الطوائف[1]

١٤ ـ وأحلفُ أنّي شُغْشعتْ لي بكفّه
سلوتُ سوى هم لقلبي محالف

١٥ ـ عصيتُ على الأيام أن ينتزغنه
بنَهْي عذولٍ أو خداع ملاطفِ

١٦ ـ جوىً كلّما استخفى لّيخمد هاجهُ
سنا بارق من أرض «كوفان» خاطف

١٧ ـ يذكّرني مثوى «علي» كأنني
سمعتُ بذاك الرُّزْء صيحة هاتف

١٨ ـ ركبتُ القوافي رذْفَ شوقي مطيةً
تخُبُّ بجاري دمعتي المترادف

١٩ ـ إلى غايةٍ من مدحه إن بلغتها
هزأتُ بأذيال الرياح العواصف

٢٠ ـ وما أنا من تلك المفازة مدركٌ
بنفسي .. ولو عرَّضتُها للمتالف

٢١ ـ ولكن تؤدّى الشّهْدَ إصبعُ ذائقٍ
وتعلَقُ ريحَ الْمِسك راحةُ دائف[2]

---

(١) مقرطق : لابس القرطق، وهو قباء دو طوق واحد .

(٢) الدائف : الخالط الذي يخلط المسك بغيره من الطيب .

٢٢ ـ بنفسي من كانتْ مع الله نَفْسهُ
إذا قلّ يوم الحقّ من لم يجازف

٢٣ ـ إذا ما عزوا ديناً فآخرُ عابدٍ
وإن قسَّموا دنيا فأوَّلُ عائف

٢٤ ـ كفى « يوم بدر » شاهداً و « هوزانٍ »
لمستأخرين عنهما ومزاحف

٢٥ ـ و « خيبر » ذات الباب وهي ثقيلة الْـ
ـمرام على أيْدي الخطوب الخفائف(٢)

٢٦ ـ أبا « حسن » إن أَنكروا الحقَّ واضحاً
على أنّه والله إنكارُ عارف

٢٧ ـ فإلاَّ سعى للبيْن أخمصُ بازلٍ
وإلاَّ سمتْ للنّعْل إصبعُ خاصف

٢٨ ـ وإلاَّ كما كنت ابنَ عمٍّ ووالياً
وصهراً وصِنْواً كان من لم يقارف(٣)

٢٩ ـ أخصّك بالتفضيل إلاَّ لعلمه
بعجزهم عن بعض تلك المواقف ؟

٣٠ ـ نوى الغدْر أقوامٌ فخانوك بعدَهُ
وما آنِفٌ في الْغدر إلاَّ كسالف

٣١ ـ سلام على الإسلام بعدك إنَّهم
يسومونهُ بالجور خطَّة خاسف

---

(١) يشير إلى وقعة خيبر حين خرج لها علي كرم الله وجهه وقد ضربه رجل من اليهود،فطرح ترسه من يده فوجد باباً اتخذه ترساً وما زال حامله حتى انتصر على اليهود ، ولما ألقاه من يده اجتمع ثمانية من أصحابه ليقلبوا الباب فلم يستطيعوا .

(٢) يقارف : يقارب ويداني .

٣٢ ــ وجدَّدها «بالطَّفِّ» بابنِكَ عصبةٌ
أباحوا لذاك القرَّف حكّةَ قارف[1]

٣٣ ــ يعزّ عليّ «محمد» بابن بنته
صبيبُ دم من بين جنبيك واكِف

٣٤ ــ أجازوك حقاً في الخلافة غادروا
جوامع منه في رقاب الخلائف[2]

٣٥ ــ أيا عاطشاً في مصْرع لو شهِدتُه
سَقيتُك فيه من دموعي الذوارف

٣٦ ــ سقى غُلّتي بحرٌ يقبرك إنني
على غير إلمامٍ به غيرُ آسف

٣٧ ــ وأهدى إليه الزائرون تحيَّتي
لأشرُف ان عيني له لم تشارف

٣٨ ــ وعادوا فذرُّوا بين جنبيَّ تربةً
شفائي مما استْحقبُوا في المخاوف[3]

٣٩ ــ أسِرُّ لمن والاك ـ حُبَّ موافقِ
وأُبدي لمن عاداك سبَّ مخالف

٤٠ ــ دعِيٌّ سَعى سَعْي الأسود وقد مشى
سواه إليها أمْسِ مشى الخوالف[4]

٤١ ــ وأغْرى بك الحسّادَ أنّك لم تكنْ
على صَنَمٍ فيما روَوْه بعاكف

٤٢ ــ وكنت حَصان الجُيب من يد غامرٍ
كذلك حصانَ العِرض من فم قاذف

---

(١) الطف : شاطىء الفرات الذي قتل به الحسين رضي الله عنه القرف : البغي .
(٢) الجوامع : الأغلال . (٣) استحقبوا: ادخروا . (٤) الخوالف : النساء .

٤٣ ـ وما نسبَ ما بيْن جنبيَّ تالِدٌ
بغالب ودٌّ بين جنبيَّ طارف

٤٤ ـ وكم حاسدٍ لي ودَّ لو لم يعش
ولم أُنابِلُه في تأبينكم وأُسايف[5]

٤٥ ـ تصرَّفتُ في مدحيكُمُ فتركْتُه
يَعَضُّ علَيَّ الكفَّ عضَّ الصّوارف[1]

٤٦ ـ هواكمْ هو الدّنيا وأعلم أنَّه
يبيِّضُ يوم الحشْر سود الصحائف

(١)

هذه القصيدة من البحر الطويل الذي يتفق وقضية « الجلال » ، فهو لا يمس دائرة الموضوعات « اللطيفة » التي لا تمس إلا الأفراد من منطلق حسي مسطح ، وليس من الموضوعات « الجميلة » التي تثري نفس الإنسان وتكون داخل شكل محدود لامع ، وعلماء الجمال يقرِّبون لنا الصورة فيقولون إن « الرسم » يحدد المقصود بالجميل ، و« الألوان » تحدد المقصود باللطيف، وعلى كل فالموضوع هنا وإن تكلم عن الإمامين إلا أن وراء ذلك قضية جليلة هي قضية الأحقية في الحكم ، وقضية أن يقتل الساعي وراء هده الأحقية .

.. وقافية الفاء مع التزام الألف قبل الحرف السابق لها يحقق لها نوعاً من التنغيم الذكي ـ ويتواءم مع الموضوع الذي يرتفع فيه الحق ثم يسقط ـ بمعنى الارتفاع بالألف ارتفاعاً مطلقاً ، والانخفاض بالفاء المكسورة ، ومن

(١) **أنابله** : أراميه بالنبل . أسايف : أجالده بالسيف .
(٢) **الصوارف** : جمع صارف وهو الغاب .

المعروف أن الكسرة ـــ وكذلك الضمة ـــ حركة ضيقة بعكس الفتحة باعتبارها حركة واسعة ، فكأنه ـــ من واقع نفسيته ـــ يزكي الارتفاع ، ولما كان لابد من الانخفاض ـــ لأن قتل الإمامين حدث بالفعل ـــ فإنه يأتي بالحركة الضيقة لأنه يعزُّ عليه ما تم من انكسار مضرج بالدم !

ومن المعروف أن « الفاء » صوت شفوي احتكاكي مهموس ، وأن علماء الأصوات يقولون : إن النطق يتم بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى بصورة تسمحُ للهواء أن ينفذ من خلالها ومن خلال الثنايا ، مع عدم السماح للهواء بالمرور من الأنف ، وفي الوقت نفسه لا تتذبذب الأوتار الصوتية خلال النطق بها ، وهي بصفة عامة حالة فيها الكثير من الضيق والكزازة والمحاصرة ، مما يتفق والدوافع التي وراء هذه « القصيدة » .

(٢)

لمهيار بن مرزويه مذاق خاص في الشعر ، ذلك لأنه لم يعش في مناخ العروبة ولم يخب فيها خباً ، على نحو ما نعرف من شعراء فرس سابقين له كبشار وأبي نواس ، فقد عاش في عالم مجوسيته حتى كان إسلامه عام أربع وتسعين وثلثمائة ، وصار « رافضياً غالياً » على حدّ تعبير ابي الفرج الجوزي، وقد كان هذا طبيعياً من رجل تشرَّب فكر « الشريف الرضي » ، فقد أسلم على يديه ، وتخرج عليه في الشعر ، ولهذا كان من الطبيعي أن يكون له موقفه المتعاطف مع الشيعة ، وكان من الطبيعي أن يصطبغ شعره بحزنهم ، ووجهة نظرهم ، وأن يكون لساناً من ألسنتهم ، على نحو ما نعرف من هذه القصيدة التي تجري على عادة الشيعة في تذكر الإمام علي وابنه الحسين رضي الله عنهما .

وهو يبدأ القصيدة كالعادة في الشعر العربي بالغزل ، ولما كان الموقف جليلاً وحزيناً في الوقت نفسه، فإن الشاعر لا يتحدث عن إنسانة بعينها وإنما يتحدث عن طيف يزور على خوف ، ويتعرف في آخر الليل باسم إنسانة بعيدة الدار جهد الذي تعطيه أن يزور من تهواه طيف منها ، وهو لا يتحدث عن هذه الإنسانة واصفاً ، وإنما يتعرض فقط في تحديدها للمكان الذي تقيم فيه وهو « الغور »،وكلمة الغور هنا يمكن أن تعطي دلالة صوتية على البعد البعيد أكثر مما تعطي دلالة عن مكان بعينه .

على أنه يتعرض هنا في توضيح ما يريد إلى عناصر متداولة في الشعر العربي ، كحديثه عن العذال في البيت ٧ ، وكندائه ــ من واقع تقليد شعري متوارث ــ لخليليه في البيت رقم ٨ ، ثم يذكر لهما أنهما إذا كانا على خوف من شوقه فإنه يستطيع أن ينسى بشرب الخمر كل شيء ما عدا شيئاً واحداً هو ما حدث للإمام علي .

وما نريد أن نصل إليه هو أن هذا « الطيف » الذي أطال الحديث عنه وعن صاحبته،لا يخرج عن كونه تذكراً ــ وربما كان الذكرى السنوية التي يحتفل بها الشيعة ــ للإمام علي وللحسين ، أما هذا الحبيب الذي يسكن « الغور » والذي صرح باسمه في أول البيت ، فهو رمز لعلي وولده ، ومما يدل على هذا أن الخمر التي يتحدث عنها تبدو وكأنها الخمر التي يتحدث عنها الصوفية ، وأن صور الحب والمودة للطيف تتشابه مع صور الحب والمودة لعلي والحسين .

٦ ــ أغالط فيه سائلاً لا جهالة
فأسأل عنه وهو بادي المعارف
٢٧ ــ ويعذلني في الدار صحبي كأنني
على عرصات الحب أول واقف

٣٩ ــ أبِرُّ لمن والاك حبَّ موافـــــــق
وأبـــدي لمن عاداك سب مخالـــف
٤١ ــ وأغرى بك الحساد أنك لم تكن
على صنم فيمـــا رووه بعاكـــف

وفي ضوء هذا لا يكون هناك « حسن تخلص »، وإنما يكون هناك مستويان من الحديث ، المستوى الأول يتحسس طريقه للمستمع ــ وللقارىء ــ عن طريق الرمز ، والمستوى الثاني يتحسس طريقه عن طريق السرد الشعري ، وهو في المقام الأول محاولة إثبات أن هناك ظلماً قد وقع على الحسين ، ومن قبله وقع على الإمام علي ، ثم يوحي بأنه رغم كل هذا الظلم الفادح ، وبرغم أن الناس ساروا في طريق غير طريق علي والحسين إلا أن له طريقاً واحداً . هذا الطريق الواحد هو حبه لهما ، وهو البكاء على ما وقع عليهما ، وكأنه من وراء ذلك يحاول حفر حفرة « للندم » في قلوب الناس ، ذلك لأنهم ساروا في طريق من وجهة نظره خاطىء !

.. على أنه ابتداء من البيت ١٧ ــ ٣٢ يتعرض تعرضاً يكاد يكون مباشراً لقضية الإمام علي من قضية الخلافة، وعلى الرغم من أنه يبدأ هذا القسم بحديث متصل بشخصه هو ، إلا أنه يقدم في تركيز دور الإمام علي في نصرة الإسلام «يوم بدر» و « هوازن » ــ ولا ينسى التعريض بمن تخلف عن هذين المشهدين ــ ثم يتعرض لموقفه الفروسي يوم «خيبر» ،ولا ينسى التعريض كذلك فيقول أن من ينكر هذا يكون إنكاره «إنكار عارف» بفضلك وتقديمك، ثم يلجأ إلى حجج أخرى في تقديم الإمام علي تتصل اتصالاً حميما بقرابة رسول الله صلى الله عليه وسلم منه، وبعدد من المواقف

خصه بها النبي.

والملاحظ هنا أنه يلجأ بإلحاح إلى أسلوب التعريض ومحاولة إشعال النار على نحو ما يفعل عادة شعراء الطوائف والأقليات والساخطين، على أنه هنا ــ بل وفي ديوانه ــ خبير بهذه المسالك، مجسم لها، وقد أدرك هذا من قبل أبو القاسم بن برهان حين قال له : يا مهيار، انتقلت باسلامك في النار من زاوية إلى زاوية. فقال مهيار: وكيف ذاك؟ قال لأنك كنت مجوسياً فأسلمت فصرت تسب الصحابة!، ولأمر ما نجد في هذه القصيدة مثلا ــ كما في شعره كله ــ حديثاً عن التزوير والخوف والتعرّض في البيت رقم واحد، وعن المغالطة ٦، والمخاتلة ١٠، والغدر والخيانة ٣٠، والأغراء ٤١، والحسد ٤٤، كما يقول : أسر وأبدي في البيت رقم ٣٩ وما يهمنا هنا أنه أجاد جودة شعرية إلى حد ما في تصوير موقفه الخاص، وفي دفعه الحجة بعد الحجة لتأييد حق الأمام علي، وإن كان قد لجأ إلى المباشرة، وإلى نظم آراء كانت شائعة عند الشيعة!.

على أنه يتجاوز هذا المستوى الذي وصل إليه إلى مستوى آخر أروع شعرياً حين يتحدث عن مأساة الحسين ابتداء من البيت رقم ٣٢ ، ذلك لأنه إذا كان قد شغل في الحديث السابق بمحاولة إثبات الحق ، وبسوق الأدلة ، وبالاستفهام الإنكاري ، فإنه في هذا القسم يتوجه أساساً إلى مأساة مقتل الحسين ، فهو في البيت ٣٣ يتكلم سريعاً عن « صبيب الدم » وفي البيت ٣٤ يتحدث عن إبعاد الخلافة عنه ، وفي البيت ٣٥ يتحدث عن قضية العطش التي عاناها الحسين قبل مصرعه ، ثم يتحدث بعد ذلك عن غلته ، وعن تلك الأماكن التي شهدت مصرع الحسين ولم يرها هو بعد ، وتمنى لو

كان قبره قد ذرى ترابه بين جنبيه ، ثم يذكر أن يعطي الحب لمن يحب الحسين ويسوق الكراهية لمن يكره الحسين .

ثم يطعن في هؤلاء الذين يتطاولون على الحسين . ولا ينسى أن يتعرض لفارسيته فيذكر أن نسبه الفارسي القديم لا يستطيع أن يغلبه على حبه لآل البيت ، ومن الملاحظ أنه تعرض لهذه الفارسية ـــ وما أكثر ما تعرض لها في ديوانه مفاخراً ـــ في البيت ١٢ حين تحدث عن تلك الخمر التي قلنا إنها تمت بصلة إلى ما يسمى بالخمرة الإلهية

المهم أنه يصل في هذا القسم إلى مستوى شعري يفوق القسم الأول، ذلك لأنه تحرك من موقف درامي ، ومس القلب حين تحدث عن العطش وعملية القتل .. إنه في القسم السابق مس العقل وسار في طرق قد شهدها الآخرون ، أما عملية تصوير مقتل الحسين وما لابسها من مواقف فقد أحزن بها قلب قارئه ، وجعله يحس إلى حد ما أنه مسئول عن عملية القتل هذه ، وأنه يجب أن يحس بطنين الندم بين جنبيه .. وفي رأسه !

.. لقد كان موفَّقاً حين ذكر أنه في موقفه هذا محسود ، وكان مباهياً بنفسه حين أكد أنه غيظ هؤلاء الذين يكرهون هذه العترة الطاهرة من آل البيت ، ثم نراه يستجمع طاقته ليختم القصيدة ختاماً مؤثراً يقول :

هواكم هو الدنيا وأعلم أنَّه   يبيِّض يوم الحشْر سود الصحائف

ومع أن الحديث السابق كان عن الحسين إلا أنه لم يجعل الحديث في الخاتمة مشيراً إلى الحسين فقط أو إلى « المثنَّى »، وإنما جعله جمعاً ليتفق مع جلال الموضوع ، ومع الحب الذي يكنه لهما ، ومن اعتقاده أنهما تحولا إلى شيء كبير ، وإلى قضية هامة تمس كل الناس !

(٣)

ومن الملاحظ بصفة عامة أن **مهياراً** يركز على « المكان » في شعره ، وبخاصة أماكن الحجاز ونجد ، ولكنه في هذه القصيدة يركّز على أماكن أخرى جديدة مثل « كوفان » و « مثوى علي » و « الطف »،**على** أن المكان عنده ليس مجرد خلفية لتوضيح الأحداث ، أو لإضفاء عنصر البداوة والجزالة على القصيدة ، وبخاصة حين تكون تلك الأماكن نجدية ، وإنما هي في جانب منها علامة على طريق التجربة ، ومحاولة لعدم تشتيتها ، وإعطائها نوعاً من الرسوخ ، وفي الجانب الآخر تمثل رموزاً لإخصاب التجربة وتعميقها والالتقاء مع قومه عند دلالات معينة ، والإيحاء بها إلى قضايا كبيرة ، وكأنه ـــ نفسياً ـــ يريد أن يقول للقوم الذين دخل في صميم نسيجهم حديثاً إنني أعرف ثقافتكم وأعيشها ، بالإضافة إلى ثقافتي الفارسية ، فكأنه « يتحدَّى »،وكأنه من جانب آخر يجرد الأشياء ، ويحولها إلى رموز لها دلالات روحية ، ولعل مما يؤكد هذا « تواجد » بعض المتصوفة على شعره الذي تكثر فيه هذه الأماكن ، فمن « سماعهم » من شعره تلك الأبيات التي جاءت في مقدمة قصيدة له في بعض أصدقائه من الكتاب أولها :

مَنْ ناظِرٌ لي بيْن « سَلعٍ » و« قُبا »
كيف أُضاء البرقُ **أم** كيف خَبا ؟
نَبَّهني وميضُه ولَمْ تَنَمْ
عيني ولكنْ ردّ عقلاً عزَبا
قرّت له بناتُ قلبي خافقاً
واستبردتْهُ أَضْلعي مُلْتَهِبا
كأنّه يجلو ثنايا با « لْغضا »
رُوقا وينهلُّ لمى أو شنبا

ا لبعيد مِنْ « مِنَى » دنَـا به
ـــ يوهِمُني الصِدق ـــ بريْقٌ كذبا
لنَسيـــمِ سَحَـــــرٍ « بحاجـــزٍ »
ردَّتْ به عهدَ الصِّبا ريحُ الصَّبا

ويلاحظ عليه في هذه القصيدة ـــ كعادته ـــ التطويل ، والاستطراد والتفصيل والاستواء ، والحشو ، وعدم تفجير اللغة أو التركيز على الصورة في حالة الحركة ، فجهده يكاد ينحصر في التدفق ، والليونة ، وفي جو موسيقي لا يكاد يختلف كثيراً عن موسيقى النثر ، فقد بدأ صوت الشعر المدوي يهدأ في أيامه ، وأصبح الكتاب يتقدمون إلى الصفوف الأولى التي كان يحتلها الشعراء من قبل ، ولا ننسى أنه كان كاتباً في مقدمة الكتاب ..

(٤)

من الملاحظ أن الشاعر ملتزم بأفكار الشيعة ومرتبط بها، وبخاصة ما اتصل منها بشيخه الشاعر الشريف الرضي ، والآن يأتي سؤال يقول: هل كان لهذا الالتزام تأثير على تجربة الشاعر ؟ وهل يمكن أن يعطي هذا النوع من الالتزام ـــ فيما يعطي ـــ تأثيراً جمالياً ؟ ابتداء نحن مع « الالتزام » لا « الإلزام »، ومع القول بأن الالتزام مقولة جمالية وليس مجرد حشو أو هامش أو تطفل على العمل الفني ، فنحن لا نتصور الفنان أبلهاً إلى الحد الذي يصبح فيه غافلاً بصفة خاصة عن قضايا مجتمعه السياسية والاجتماعية ، ومعزولاً إلا عن سحر الليل وروعة القمر وتنهدات العشاق، فهذا جانب سلبي من أهون الجوانب على الفنان وعلى الحياة ، ونحن لا نتصور الفنان إلا واقعاً في نوع مع الشقاق مع الحياة من حوله ، فإذا رأيناه هرًّا وديعاً تمسح عليه يد الناس جيئة وذهاباً ، أصبح كل جهده أن يكون لعبة في يد العصر ، ومهرِّجاً في أكثر من بلاط ..

وساقطاً ، بل يمكن القول بأن مهياراً حين تحسس له مكاناً أثيراً في فكر المجتمع ، ثم حين تعمق هذا العالم قد أنقذ شعره ، وأعطاه حرارة بالالتزام ، نستطيع أن نتعرف على هذا من شعره قبل تعاطفه الحاسم مع الشيعة،وبعدأن دخل في الصَّميم من عالمها ، هذا بالإضافة إلى تجربته الكبيرة في الخروج من دين إلى دين ، فقد كانت وراء العديد من قضايا شعره ، وفي مقدمتها الاندفاع إلى عالم الشيعة المائج المحتدم ، المهم أنه حوّل معتقده إلى فن من واقع طبيعة الفن الذي يعالجه ، وفي ضوء هذا نرى مهياراً قد تحول في القسم الخاص بالإمام علي من شاعر إلى محدّث ، ولكنه حين تعرض لمقتل الإمام الحسين نقل إلينا أساه وحزنه وانكساره ، فقد وصل إلى موضوع مؤثر ثم نجح في خلقه خلقاً مؤثراً .

وإذا كان الالتزام الحماسي يجني على العمل الفني، فإن القارىء لشعر مهيار يرى أن مهياراً قد أنقذ فنه بهذا الالتزام ، لأن هذا الالتزام المحتدم هو الذي أعطاه إلى حد ما الحرارة ، والتوتر ، والرحابة ، والتركيب .. فشعره من وراء ذلك رخامي يبرق في هدوء ، دون أن يكون قادراً على أن يشعل النار في العمل الفني ، وفي المتلقِّي كذلك .

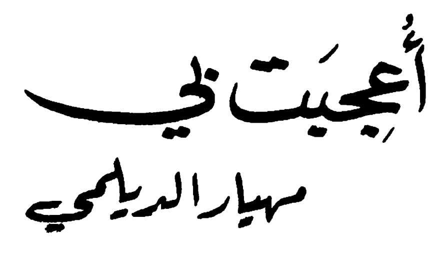
(٥)

والآن ألا تجمع الموضوع كله « وحدة » حين نتأمل المقدمة الرمزية التي تمهد بذكاء الحديث عن الإمامين ، ثم ينتهي بخاتمة لا تنفصل عن الموضوع كله ، بل إنه يمكن أن يقال إن في القصيدة نوعاً من الاستدارة التي كانت طابع العصر كله ــ تأمل ذلك في الفن التشكيلي على وجه الخصوص ــ فقد بدأت القصيدة بنوع من الهوى الرمزي ، ثم انتهت ــ بعد رحلة مع الإمامين ــ إلى هوى حقيقي أعلن عنه الشاعر بحسم في

البيت الأخير ، وفي ضوء هذا يمكن القول بأنه قد تحققت الوحدة مع التنوع إلى حد ما .

(٦)

وأخيراً فيلاحظ أن الشاعر قد وفق حين لم يقف كالعادة عند الصور البصرية ، وإنما قدم إلى جانب ذلك صوراً تعتمد على حاسة الشم والذوق ، والسمع على نحو ما نرى **مثلاً** في البيت رقم ٢ ، ٢١ ، ١٧ ، كما أنه إلى جانب اهتمامه بالجناس والطباق على وجه الخصوص نراه يهتم بالألوان ، فيستخدم اللون الأصفر للخمر ، والأحمر للحسن ، والأخضر للنبات ، كما يقابل بين الأبيض والأسود في البيت الخاتم لا لمجرد التلاعب ، وإنما للإشارة في الخاتمة إلى التناقض الذي تم،حيث أنه يرى أن الحق كان مع الإمامين ولكن الحق أخذ مجرى آخر ، على أننا لا نرى في كل ذلك ــ وغيره ــ نوعاً من التلاعب واللعثمة الحضارية ، وإنما نراه يمثل حاجة نفسية عند الشاعر وعصره ، وفي الوقت نفسه يعطي للعمل نوعاً من التقوية والثراء والرنين !


أُعجِبتَ بي
مهيار الديلمي

١ ـ أعْجبتْ بي بين نادي قَوْمها
« أمُّ سعـد » فمضتْ تسأل بي

٢ ـ سرَّها ما علمتْ من خُلُقِي
فأرادتْ عِلْمها ما حَسَبي ؟

٣ ـ لا تخافي نسباً يخفِضُني
أنا من يرضيك عند النَّسب

٤ ـ قومِيَ استوْلُوا على الدَّهر فتًى
وَمَشَوْا فوق رؤوس الحِقَب

٥ ـ عمَّموا بالشَّمس هاماتِهُمُ
وبنَوْا أبياتهمْ بالشُّهب

٦ ـ وأبي « كِسْرى » على إيوانِه
أين في الناس أبٌ مثل أبي ؟

٧ ـ سَوْرَة الملكِ الْقُدامى ، وعلى
شرَفِ الإسلامِ لي والأدب

٨ ـ قد قَبستُ الْمجدَ من خيْر أبٍ
وقَبَسْتُ الدين من خير نبي

٩ ـ وضممتُ الفخرَ من أطرافه
سودُدَ الْفرس ودينَ العرب

(١)

القصيدة من بحر الرمل، وتفعيلته من السخاء بحيث أرجع إليها الدكتور إبراهيم أنيس كل تفاعيل الشعر[1] ، وكما وقف عندها الوشاحون كثيراً ، فقد وقف الدكتور عبد الله الطيب في كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب عند

(١) انظر مجلة الشعر العدد الخامس يناير ١٩٧٧ .

هذا البحر بتأمل ، وكان مما قاله : إن موسيقاه خفيفة رشيقة مسابة ، وفيها رنة يصحبها نوع من « الملنخوليا »،قاصداً أن به ضرباً عاطفياً حزيناً في غير كآبة ، ومن غير ما وجع ولا فجيعة ، ومن الاحتجاج لهذا أن الحجاج كشف عن رأسه يوم « ارستاقباذ »،وأخذ بقدح وجعل يضرب صلعته وينشد أبياتاً لسويد بن كاهل من الرمل(١)، ومثل هذا فعله يزيد بن معاوية حين بلغه خبر « الحرة »، فقد أخذ ينكث الأرض ويتمثل بأبيات من « الرمل » لابن الزبعرى، قالها في « صفين » عند انشقاق المسلمين(٢) ، لعل هاتين القصيدتين توضحان ما ذكرناه من ملنخوليا الرمل . فالأميران كلاهما في موقف ظفر ، ولكنه ظفر نيل بتشقيق الرحم ، وبوتر ذوي الشرف والمروءات من رجال العرب .. وكل هذا ينطبق من وجهة نظرنا على موقف مهيار بعد أن أسلم، فقد نال ظفراً بالإسلام ، ولكن بعد فترة من المعاناة ، ومن الحسرة على ما ألف ، ومن قطع صلات حميمة كانت له بعالمه القديم .

وعلى كل فهو بحر يتفق مع الحركة والحيوية والخروج من الأشياء والعدوبة الحسية ، ولهذا اتكأ عليه كثير من الشعراء الغزليين في المواقف التي تستدعي الحركة واللقاء والنشوة،على نحو ما هو معروف من بشار وعمر بن أبي ربيعة بصفة خاصة ، ونحن لا ننسى أن « الرمل » من البحور التي عرفتها الفارسية قبل الاتصال بالعروض العربي .

ومما يزيد في حيويته كون القافية من حروف « القلقلة »،وأنها تصلح « لضبط » حركة الإنشاء ، ولإيجاد رابطة بين القصيدة ككل ، بالإضافة إلى مهارتها في « توزيع » أقسام القصيدة .

(١) كيف يرجون سقاطي بعدما جَلَّل الرأسَ بياضٌ وصَلَعْ
رُبَّ من أنضجت غيظاً قلبه قد تمنَّى ليَ شراً لَم يُطَعْ
ويراني كالشَّجا في حلقه عَسِراً مُخْرَجُهُ ما يُنْتَزَعْ !

(٢) هي القصيدة التي منها :
ليت شِعْري عن أُناس دَرَجُوا أهلَ صِفين وأصحابَ الجمل

(٢)

المستوى الأول للقصيدة يتحدث عن إعجاب « أم سعد » به ، وكيف أنها لم تقف عند حدِّ الإعجاب ، وإنما تخطَّت ذلك إلى السؤال عنه ، فقد أرادت أن تتخطَّى مرحلة التعرف على خلقه إلى مرحلة التعرف على نسبه ، ومن هنا نراه ينبري لها في القصيدة ذاكراً لها أن نسبه رفيع ، ثم يفصل قضية النسب هذه فيذكر لها أن قومه معروفون، ليس فقط في الوجود وإنما في الحضارة كذلك ، ويلاحظ هنا أنه يركز على عنصر الضوء تركيزاً شديداً في البيت الخامس ، خاصة وأن عنصر الضوء كان من مكوّناته الروحية قبل ذلك ــ يلاحظ في كثير من شعره التركيز على الضوء كالغالب على شعراء الفرس، لا على اللون كما هو الحال عادة عند الشعراء العرب ــ ولعله كان يتبنى فكرة القدماء من أن كل ذرة مخلوقة منْ نور الله على قدر حجمها وبهذا تكون الأشياء كلها من النور .

المهم أنه يريد أن يثبت « لأم سعد » أنه ضمَّ الفخر من أطرافه بنسب الفرس ودين العرب .. على أن هناك أكثر من دلالة على أنه ليست هناك قضية حبّ،وإنما قضية قومية ومفاخرة،وأكاد أقول سخرية من العرب ، فهو ابتداء لا يذكر لنا أن الإعجاب كان منه على عادة الشعراء ، وإنما يركز على أن الإعجاب كان منها ، وهو في الأبيات التالية لا يظهر عشقاً وإنما يظهر فخراً ! ثم إن ديوانه يقول لنا إنه متعال عن العرب ، لا يكف عن ذكر قومه ، وكما قلنا إن أدباء الأقليات والطوائف وغير المتتوئمين تماماً مع النظام الذي يحكم يلجأون إلى شيء من هذا ، فهو لا يسلب العرب جهاراً ما يملكون،وإنما يتركهم في الظل في الوقت الذي يركز فيه على أمجاد قومه وتحويلهم إلى نور خالص .

ثم إنه في أول بيت يبني الفعل للمجهول ، ويذكر أنها هي التي أعجبت

به ،ثم إنه لم يعط حبيبته اسماً نعرفه عند الحبيبات مثل ليلى ، ولبنى ، وعاتكة ودعد .

وإنما يعطيها اسم « أم سعد »،ثم يضيف أنه قد سرها ما علمت من خلقه فأرادت علمها ما حسبه ، ومعرفة الحسب قد لا تعني الحبيبة التي تعشق ، وإنما تعني من حولها ، ثم إنه لم يشبِّب بهذه الحبيبة وإنما جعل همه في القصيدة الحديث عن فارسيته .

ولهذا نرجح أن تكون « أم سعد » هذه هي « العرب » وأنهم — أي العرب — لم يهتموا بدخوله الإسلام قدر اهتمامهم بالحديث عنه بأنه من « العجم » ، ولقد كانت هذه النغمة سائدة في المجتمع في هذه الفترة ، ولقد كان ممن عانوا منها مهيار كما نعرف من حياته ، وكما نعرف من شعره ، ومن ثم كانت التفاتته الدائمة إلى فارسيته ، وكان إنكاره على الناس ما هم فيه من بحث دائم في أنساب الناس ، ولهذا كان طبيعياً مع نفسه حين أتى بهذا الاستفهام الإنكاري في البيت السادس ، فهو بيت يتحدى ، وكأنه يتحول إلى حجر في قبضته ثم يحوله إلى من حوله في غضب ، وقد كان هذا طبيعياً مع القول الذي يقول بأنه مادام الاضطهاد يقع على الإنسان من خلال جنسه وبسببه ، فإن على هذا الإنسان أن يعي هذا الجنس بحرارة .. بل وبصخب !

وفي ضوء هذا رأينا تركيزاً من مهيار على الفرس ، ورأينا صمتاً مريباً عن العرب ، فإذا تحدث عنهم غمز ولمز ، بل إننا لا نعدم في الخاتمة هذا الغمز واللمز ، ذلك لأنه كما يعطي خيرية الأبوة للفرس — ويقدمها على النبوة — فإنه يعطي خيرية النبوة لمحمد ﷺ ، فالذي كان يهمه لم يكن العرب، ولكن على حد تعبيره « دين العرب »، ثم إنه لا يقول إنه ضم

الفخر من طرفيه « بسؤود الفرس ودين العرب »، ولكنه يشي عما في داخله حين يقول: « وضممت الفخر من أطرافه »، وكأنه يريد أن يقول : إنه لليس للعرب شيء، فالمجد كله معقود للفرس المسلمين ، لا للعرب المسلمين . وهكذا يكون قد وضع في حسم « الإسلامية » في مواجهة « القومية » ، ويكون قد عبر عن قضية شغلت عصره وشغلته ، ومازالت تشغل الناس حتى اليوم .

(٣)

والآن يأتي سؤال يقول هل أخلص مهيار للإسلام ؟ والجواب نعم ، فديوانه يحدثنا بصفة خاصة عن حبه العميق لآل البيت ، وهو يعلن في وضوح عن تشيعه ، ثم إن شعره يوضح اعتقاده الحار في الإسلام عن اقتناع ، ورغبته في أن يدخل الإسلام **قومه، ولنتأمل** مثلاً **قوله** في عام ٣٩٤ من مدحة للكافي الأوحد :

وبلغ أخا صُحْبَتي عن أخيك عشيرته نائياً أو قريبا
تبدَّلتُ من نَارِكُم ربَّها وخبْثِ مواقِدها .. الخُلدَ طيبا
حبست عناني مستبصراً بأيّة يستبقون الذنوبا
نصحتكُم لو وجدتُ النَّصيح وناديتكم لو دعوتُ المجيبا
أفيئوا فقد وعد الله في ضلالة مثلكم أنْ يتوبا
وإلاّ هلموا أُباهِيكُمُ فمنْ قام والفخْرَ قام المصيبا

.. ومع هذا يبدو أنه لم يسلم ممن يجرحه في الدين الذي أحبه ، والذي تعرض من أجله لزلزال روحي حين فكر طويلاً في ترك المجوسية ، فقد جاء في مقدمة لقصيدته التي رثى بها الشريف الرضي الذي أسلم على يديه، هذه

الكلمات التي توضح موقف الناس منه « .. ونسبه قوم إلى السرف فيما ادعى له ــ المقصود الشريف الرضي ــ ولنفسه من اللحاق به وشدة الأنس به ، حباً لأن تضاف بعض المحاسن إليهم ، وطعنوا في غرضه من الإقرار بالتوحيد وتكلموا في ذاك .. ».وما يهمنا هو القول بأنه كان يتوهج حين كان يستثار، فإذا مرت الدنيا به رخاء صار شعره متحذلقاً مصقولاً وفاقداً للنار وللوهج في الشعر .



من الملاحظ عليه بساطة الأداء ووصوله إلى ما يريد بأقل الألفاظ، ذلك لأن لديه موضوعاً يمسه في الصميم ، ولأنه يدافع عن قضية مصيرية تتصل به ، ولهذا كان من الطبيعي أن يرفع صوته بكلمة « أنا » في البيت الثالث ــ بالإضافة إلى أن الإعجاب واقع عليه من أم سعد ــ وإلى أن يقول تسأل بي لا « تسأل عني » في ضوء قوله تعالى « فاسأل به خبيرا »،بمعنى عنه فـ « الباء » أعمق من « عن » في هذا المجال ، وإلى أن يأتي بـ « قد » التي للتحقيق في البيت الثامن ، وإلى أن يكثر من القاف عند الحديث عن الفخر والاستعلاء كما في البيت ٢ ، ٤ ، ٨ . وأخيراً فهو كعادة المثقفين يجتهد في كشف العلاقات بين الأشياء، ويحسن في حدود إمكانيات القصيدة الغنائية للتعبير عنها ، وفي حدود انفعاله كثيراً بالعمل الذي يقدمه وحلوله فيه ، وقد نجح في هذه القصيدة لأن موضوعها يمسه في الصميم، ولكن هناك كثير من شعره هامد ــ إذا لم يكن ميتاً ــ ذلك لأنه لم يحترق به ، ولأن لغة الشعر ليست لغة محايدة ..

الانفـــراد

أبو العلاء المعري

١ ــ يا ملوك البلاد .. فزتم بنَسْءِ الْـ
ـعمـــر ، والجورُ شأنكـــم في الـنَّسَاءِ[1]
٢ ــ ما لكم لا ترونْ طَرق المعاني
قد يزور الهيجـــاءَ زيــــرُ نساء
٣ ــ يرتجي النـاسُ أن يقـومَ إمـــامٌ
ناطـــق في الكتيبـــــة الخرساء[2]
٤ ــ كذبَ الظنُّ .. لا إمام سوى الْـ
ـعَقْـــل مشيراً في صُبْحـــه والمساء
٥ ــ فإذا ما أطعْتَـــهُ جلبَ الْـــــ
ـرحمةَ عنْـــــــد المسير والإرساء
٦ ــ إنما هذه المذاهب أسبـــــا
بٌ لجذْب الدنيــا إلى الـــرؤساء
٧ ــ غَرضُ القوم متعةٌ .. لا يرقو
ن لدمْـــــع الشمّـــــاء والخنساءِ[3]
٨ ــ كالذي قام بجمع الزَّنْجَ بالْبَصـ
ـرةِ .. والْقَرْمِطِـــــــــــيَّ بالأحساء[4]

---

(١) نسء العمر : تأخير الأجل . النساء : طول العمر .

(٢) الكتيبة الخرساء : الكثيفة التي لا يسمع فيها صوت لكثرة الجلبة .

(٣) الشماء : التي ترتفع قصبة أنفها . الخنساء : التي يتأخر أنفها عن وجهها مع ارتفاع الأرنبة والمراد بهما : العزيزة والذليلة .

(٤) الزنج : جيل من السودان ، ويقصد بهم تلك الجاميع السوداء الكادحة التي نجمع « علي بن محمد » في تجميعها من منطقة البصرة .

وظلت فتنتها مشتعلة من ٢٥٥ إلى ٢٧٠ هـ ، وقد بدأت بداية عادلة حين طالبت بحرية الإنسان الأسود ، ولكنها تحولت بعد ذلك إلى « قومية سوداء متسلطة » . القرمطي : حمدان قرمط الذي دعا في العراق إلى مجتمع متعاون ودعا إلى الشيوع في أشياء كثيرة، وفرض على أتباعه ما يسميه النويري في نهاية الأرب مجتمع « الألفة » ، وهو أن يجمعوا مواليهم في موضع واحد ، وأن يكونوا فيه أسرة واحدة ، ولا يفضل أحد منهم صاحبه ولا أخاه في ملك يملكه .

٩ ـ فانفرد ما استطعتَ فالقائِل الصا
دقِ يُضْحـــي ثقْـــلاً على الجلساء

(١)

القصيدة من البحر الخفيف ، وقد مرَّ بنا الحديث عنه في ضوء التأكيد على أن الوزن هو الجزء الهام في التجربة الشعرية بالقصيدة العربية .

ولما كانت لزوميات أبي علاء تتراوح قافيتها بين ثمانية أصوات وثلاثة أصوات ، فإننا نراه يلتزم أربعة أصوات في الأبيات ١ ، ٢ ، ٧ ، ويلتزم ثلاثة أصوات في باقي القصيدة ، وليس هذا استعراضاً لغوياً بقدر ما هو جري على الطبع على حد قول ابن قتيبة في الشعر والشعراء :«.. والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافي .. »،وبقدر ما هو أساساً سمعي مرهف بالخصائص الجوهرية في اللغة العربية ، فاللغة العربية في فنها الأول ـــ الشعر ـــ تهتم أكثر ما تهتم بظاهرة التجانس والتكرار ، وعلى كل فإذا كان هناك التكرار المقبول لبعض الشطور ، ولبعض الحروف في أوائل الأبيات ، ولبعض الأجزاء في البيت، ولبعض الكلمات أو الحروف منها، فإن ما اصطلح على تسميته « لزوم ما لا يلزم » هنا له صله بطبيعة اللغة العربية ، بل وبالحياة العربية وتصورها الخاص ، ومن هنا لم يبعد ابن خلدون حين قال إن السمع « أبو الملكات » .. هذا بالإضافة إلى عامل نفسي يتصل باليقظة المرهفة للسمع عند الإنسان الذي لا يبصر ، وسرعة إدراك المتشابهات في كل ما يتصل بشئون الحياة .. وباللغة على وجه الخصوص .

وما يهمنا هنا أنه بعطينا ما يمكن أن يسمى بالقافية الغنية، وأنه يطوعها لأدائه، ويجعلها بنية حية متصلة بكل جزء من أجزاء القصيدة، ولما كانت

الهمزة هي أكثر الأجزاء حيوية في القافية ــ خاصة بعد أن تجيء بعد ألف التأسيس ــ فإنه يهمنا أن نتمهل قليلاً لصلتها بتجربة الشاعر، فهي أولاً صوت شديد ليس بالمجهور ولا بالمهموس، وقد وصف الأقدمون حالة الناطق بها بحالة من يختنق.

ــ والتجربة أساساً قائمة على إنسان يختنق بالحياة ويحاول التخلص منها، ولعل هذا كان وراء تحايل البعض على النطق بها، كإساقطها في بعض الكلمات أو إضافة صوت لين قبلها، وقد تصبح كالمشكلة بالسكون، وقد تسهل على حد التعبير عنها في علم القراءات فتكون «بين بين»، ومن المعروف أن الهمزة غزيرة في اللغات السامية، ومن الغريب أنه لم يرمز لها برسم في القديم، وعلى كل فعلماء الأصوات يقولون : إنه عند النطق بها تنطبق فتحة المزمار، ولا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق، ثم تنفرج الفتحة فجأة فينفجر صوت يعبر عنه بالهمزة.. وأكاد أقول إن هذه الحالة تتوافق مع الانفجارات التي تتكون منها القصيدة، وسنعرف أنه كان وراء هذه الانفجارات ضيق شديد من الشاعر بالحياة من حوله.

وما يتصل بهذا مجيئها مكسورة، والكسرة تتفق والمناخ العام للقصيدة، فإذا قيل: إنها وما يتفرع عنها ــ كياء المد ــ توحي بصغر الحجم وقصر المسافة، فإن في القصيدة دعوة يائسة إلى الانسحاب من الحياة، وإلى ما يسميه «الانفراد!».

(٢)

يبدأ الشاعر بنداء الملوك بالياء، ليؤكد البعد الذي بينهم وبينه بصفة خاصة، بالإضافة إلى الإحساس برقعة البعد بينهم وبين الناس، فهو يعيب على الحاكمين في عصره ــ وكانوا قد كثروا في زمنه لضعف الدولة كثرة

شديدة ــ بأنه قد استحكم لهم الأمر، وأن هذا كان داعياً لانصرافهم عن الناس، وبالتالي انصرف الناس عنهم لانشغالهم بالشدة النازلة بهم، فلا الناس يزلزلون مكانتهم، ولا هم يهتمون بأمور الناس، فهناك كمال انقطاع ــ كما يقول البلاغيون ــ بين الحكام والمحكومين، كان من شأنه طمأنينتهم في أن تطول مدة حكمهم، وبالتالي تطول مدة ظلمهم، فكل منهما مرتبط بالآخر!.

وفي الواقع لقد توالت على الناس في هذه الفترة المظالم والغلاء والوباء والقحط، وكان أن شغلوا بأنفسهم عن الذين يحكمونهم، ثم إن الشاعر رأى من حوله «صدعاً» في كل شيء، فقد رأى الصدع الكبير بين العباسيين ــ وكان هواه معهم ــ وبين الفاطميين ، بل وبين العباسيين والبوهيين، وقد عبر عن جانب من العالم الذي يعيش فيه فقال :

أمَّا الحجازُ فما يُرْجَى المقام به ... لأنه بالحرار الخمْسِ مُحْتَجَزُ(١)
والشام فيه وقود الحرب مُشْتَعِلٌ ... يشبّه القوم شدَّتْ منهمُ الحجز
وبالعراق وميضٌ يستهلُّ دمَاً ... وراعِدٌ بلقاء الشرِّ يرتجزُ

ومهما يكن من شيء فقد رأى أبو العلاء كل شيء في زمنه يتهيأ للحظة الانهيار الأخيرة، كما رأى الشيء ونقيضه في كل شيء بحيث استحالت الرؤية الحقيقية لكل ما هو حق، ولكل ما هو باطل، وبحيث أصبحت التفرقة بين المتشابهات أمراً يكاد يكون مستحيلًا، بل يمكن القول بأن الناس قد وصلوا إلى ما يسمى «تكافؤ الأدلة». أمام كل هذه المرحلة العدمية كان لابد لأبي العلاء أن يقول كلمته، لا كسياسي أو مصلح اجتماعي أو شاعر متهيج العواطف، وإنما كشاعر متفلسف .. ولقد كانت الكلمة التي تليق به في هذه الفترة هي الدعوة إلى التمسك بالعقل وقوانينه.

في ضوء هذه المقولة الراقية نراه ابتداء يسقط الملوك من حسابه، بل نراه ــ كعادته في السخرية اللاذعة ــ يعلن يأسه التام منهم، لأنهم لا «يرون» طرق المعالي، ولأنهم لا يسيرون إلا في الطرق المسدودة.. مع أن بعض الذين لا ينتظر منهم الشجاعة قد تنقلب بهم الأمور فيسيرون إلى الحروب على غير العادة، بل ما أشد السخرية بهم حين يقول لهم وهو الأعمى «مالكم لا ترون؟!».

وهو لا يتوجه بالنداء إلى الناس، لأنه لا يؤمن بقدرتهم على إيقاف الانهيار الحضاري الذي يحاصرهم، وما أكثر ما ركز على أن فناء الناس خير من بقائهم، فغاية ما يؤمن يه هو شيء كبير مجرد اسمه «العقل»، وهذا لا يتعارض مع حيرة الشاعر وشكه وقلقه؛ ذلك لأن كل هذا لا يأخذ بنفس الشاعر إلا حينما يكون التفكير فيما هو ميتافيريقي، على أنه في الوقت نفسه يقول لنا في شعره إن هناك أشياء يقف دونها العقل بلا حل!.

.. على أنه يقدم تطبيقاً على ما قال، فيبدأ بالسخرية الموجعة من آراء بعض الشيعة في عصره، ومع أن هؤلاء الشيعة كانوا بعض الناس إلا أنه يعمم فيقول «يرتجي الناس»، ذلك لأن الناس من وجهة نظره كانت لهم نواقصهم التي لا تبعدهم عن هؤلاء الذين يريد أن ينتقصهم، وعلى كل فلقد كان هؤلاء الشيعة يقولون بالإمامة، وبرجعه المهدي، وبأن عندهم «الجفر» الذي يحوي أسرار الكون .. الخ، ولقد كانت هذه الآراء لا تتفق وسيادة العقل التي يدعو إليها، ومن ثم نراه يشجب بأسلوب ساخر آراء هذه الطائفة بقوله :

يرتجي الناس أن يقوم إمام ناطـق في الكتيبـة الخرساء
كذب الظن .. لا إمام سوى الـ ـعقل مشيراً في صبحه والمساء!

وقد كان موفقاً في التعبير «بيرتجي» وبقوله «كذب الظن».

والمهم هنا أنه ينتهي إلى مقولة خطرة حين يصل ـــ بذكاء ـــ إلى الدوافع وراء الآراء الخاطئة التي ظهرتْ واضحاً في زمنه، فهو يذكر أن وراء هذه الآراء دوافع دنيوية كاسرة تقوم على استغلال الناس وعلى التسلط عليهم، ولما كانت هذه الدوافع خسيسة، فإنه يدلل على خستها بصورة خسيسة أيضاً تتصل بالحيوانية في الجنس، حين يكون الهم هو إطفاء الشهوة في أي وعاء بشري! فما يحكم الأمر كله هو تحكم الإنسان الحاكم في الإنسان المحكوم!.

وقد كان الشاعر موفقاً كل التوفيق حين لم يلجأ إلى المحسنات المتداولة، ذلك لأنه يعالج موضوعاً خطراً يستدعي أن يشرع الإنسان له عقله قبل حواسه، وحتى ما جاء منها ـــ كالتشبيه في البيت الثامن ـــ كان ضرورة، وبعيداً عن الزخرفة .. المهم أنه شبه ما أراد أن يبشِّعه بحادثين يحتفظ الناس لهما بالكثير من المقت، والكثير من الكراهية، وهو ما قامت به ثورة الزنج، وما قامت به ثورة القرامطة من انتهاك لأبشار الناس، وأخلاقياتهم وأعراضهم في غلظة وفظاظة.

وإيراد هذين النموذجين الدمويين ـــ للتخويف ـــ يتفق وفكر المعري، فهو لا يدعو إلى قيام ثورات دموية كهاتين الثورتين، ذلك لأنه يدعو أساساً «للثورة العقلية»، ولأن الدولة في عهده كانت متداعية، فقد كانت تتهيأ للغروب، وقد كان جهده أن يعمل ـــ جهد استطاعته ـــ على تأخير سقوط الحضارة عدداً آخر من السنوات.

فالمعري كان يرى أنه لا أمل في ثورة دموية تغير أوضاع الناس، أو على

الأقل في قيام ثورة إصلاحية لترميم ما يسقط، وإنما كان يرى أن المنقذ الوحيد للحضارة المتهالكة في هذه الفترة هو الأخذ «بالعقل» باعتباره سيسقط الخرافات السائدة، وسيحقن الدماء السائلة، وسيجعل للمحكوم حقاً على الحاكم .. لقد كان — في مواجهة الملوك المتناحرين في عصره — الملك الوحيد الذي يعترف به، لقد كان يعتبره «النبي» على حد قوله:

أيها الغِرُّ إنْ خُصِصت بعقل فاسألنْهُ فكل عَقْلٍ نبي!

ولنتأمل قوله :

جاءت أحاديث إن صحَّت فإن لها شأناً، ولكنَ فيها ضعف إسناد
فشاور العقل واترك غيره هذراً فالعقل خير مشير ضمه النادي

(و)

خذوا في سبيل العقل تهدوا بهديه ولا يَرْجُوَنْ غير المهيمن راج
ولا تُطفِئوا نور المليك فإنه مُمَتِّعُ كلٍّ من حِجى بسراج
أرى الناس في مجهولة، كبراؤهم كولدان حي يلعبون خراج[1]

(و)

إذا تفكرت فكراً لا يمازجه فسادُ عقلٍ صحيحٍ هان ما صعبا
فاللب إن صح أعطى النفس قوتها حتى تموت وسمى جدها لعبا

ثم يختم أبو العلاء القصيدة ببيت عدمي يبدأ بفعل الأمر،ويتفق مع دعوته في كل أبيات القصيدة ويعتبر تتويجاً لها، فهو يدعو إلى الانسحاب من المجتمع والانفراد مع النفس بقدر الاستطاعة، ونقطة الضعف في فكرة المعري أنه نظر إلى العقل كقيمة مجردة ولم ينظر إليه بحسم على أنه لن يكون هناك عقل إلا بالناس، ومن الملاحظ أنه حين يكون العقل ممثلاً في الناس

(١) خراج بالبناء على الكسر : لعبة لصبيان العرب .

على النحو الذي يدعو إليه الشاعر، فإنه يصبح من المستحيل عليهم أن «ينفردوا» في عالم عدمي غريب.

وهو يسوغ ما يذهب إليه بقوله: إن القاتل الصادق يضحى ثقيلاً على الجلساء، كأنه يريد أن يقول إنه لا جدوى من الناس في أية صورة من الصور.

إن المعري يشد الناس ــ من حيث لا يشعر ــ إلى الثلاثة من سجونه على حد تعبيره، أو على الأقل على اثنين منها.

أراني في الثلاثة من سجوني فلا تسأل عن الخبر النبيث
لفقدي ناظري ولزوم بيتي وكون النَّفْس في الجسد الخبيث!

أو على الأقل يدعوهم إلى هذا العالم الذي يظهر من قوله:

خل العباد وما اختاروا فملكهم اذا نظرتَ كعبد راح مُؤْتَجر
يغنيك ظل سيال تستظل به عن سائل التِّبْر في البنيان والحجر[1]

(٣)

الملاحظ أن القصيدة تقوم على الوثبات الذهنية التي يجمعها إطار واحد هو اليأس المطلق من الناس، وهو الدعوة إلى «الانفراد» لأنه ليس في الآخرين خير، ثم إنه لا أمل في أن ينجو الإنسان بشيء إلا بنفسه، ذلك لأن الملوك لا يعنيهم إلا عالم الرفاهية الذي يعيشون فيه على حساب الخلق، ولأن

(١) السيال : نوع من الأشجار له شوك .

الناس مستنيمون لما يفعل بهم، وراضون إلى أبعد الحدود .. ولما كان لابد من حل فإن الحل عنده لن يكون ثورياً أو إصلاحياً،ولكن تجريدياً يقوم على القيمة المطلقة للعقل، وقد كان يمكن أن يكون لفكره حرارة لو أنه قدمه مشتعلاً ومزدهراً من داخل الناس؛ ولكنه جعله ــ كقمة الثلج ــ مترفعاً ومنفرداً وبعيداً!.

على أن الذي نريد أن نركز عليه هنا هو تلك الخطوة الجديدة التي خطاها في إدانة الملوك والرؤساء، ففي شعره الكثير الذي يؤيد به الملوك، ويحض به على طاعة الحكومة، على نحو ما نعرف مثلاً من قوله:

واخْش الملوكَ وياسِرْها بطاعِتها　　فالملك للأرض مثل الماطِر السَّاني
إن يظْلِموا فلهم نَفْعٌ يُعاش به　　وكم حموك برجْل أو بفرسان
وهل خلت قبل من جورٍ ومظلمة　　أرباب فارس أو أرباب غسان!

وقوله :

سلطانك النَّارُ إنْ تعدل فنافعة　　وإن تَجُر فلها ضَيْرٌ وإحراق
وقربهُ اللُّج إن أعطاك فائدةً　　فليس يؤمن إهلاك وإغراق

كما نحس أنه يبتعد عن الحكام في بعض شعره، على حد ما نعرف مثلاً من قوله:

مُلَّ المقام فكم أعاشر أُمةً　　أمرتْ بغير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعّيةَ واستجازوا كيْدها　　فعدوا مصالحها وهم أجراؤها

ثم تكون غضبته في هذه القصيدة .. ومع إنه ليس هناك ما يدل على ترتيب حاسم في دعوته للأخذ بطاعتهم، ثم إدانتهم، إلا أن الذي لا شك فيه أن أبا العلاء كان متفجراً يقذف بالعديد من الأفكار؛ ومن الملاحظ أن بعضها كان متضارباً، إلا أن المرجح أن هذا التضارب كان وليد «الحيرة» التي مني بها، فقد كانت الحيرة هي التي تشكل إلى حد كبير جزءاً كبيراً من أفكاره، وقد اهتدى إلى حيرته تقي الدين بن دقيق العيد، وصدق عليها الصلاح الصفدي حين قال: هذا أحسن ما يقال في أمره.

لعله حين أراد أن يقول كلمة الحق ساق حولها بعض كلمات الباطل ليستمر صوته مؤثرا في الحياة من غير مصادره، وعلى حد تعبيره.

إذا قلتُ المحال رفعتُ صوتي وإنْ قلتُ اليقينَ أطلتُ هَمْسي!

كما لعل من وراء ذلك ما قلنا من قبل عن «تكافؤ الأدلة» في عصره، وعن اختفاء عنصر الصراع المثمر، والتدافع المستمر الذي أشار إليه القرآن الكريم.

(٤)

وأخيراً فدعوته الأخيرة إلى الانسحاب من المجتمع، ترتبط بفكرة الزمن عنده،فالزمن لم يكن جياشاً في نفسه وهداراً من حوله، فالملاحظ أنه كان يهدىء من حركة الزمن؛ ويلخصه كله في ثلاثة أيام هي «الأمس واليوم والغد»،وما عدا ذلك فثرثرة وتكرار، ولقد كان يرى أنه ليس للزمن تأثير في مجرى الحوادث، بل لقد كان يرى أن الحركة أحياناً كالعدم. ولنتأمل قوله:

متى يتقضّى الوقتُ ــ والله قادر ــ فنسكن في هذا التراب ونهدأ
(و) ما مقامي إلّا إقامة عانٍ كيف **أسْري** وفي يد الدهر **أسري؟**
(و) نبكي ونضحك والقضاء مسلطٌ ما الدهر أضحكنا ولا أبكانا
(و) والدهر لم يشعر بما هو كائن فيه فكيف يكون في الأشعار
(و) ووجدت الزمان أعجم **فظاً** وجبارٌ في حكمها العجماء(١)
(و) كل شهوري عليّ واحدةٌ لا صَفرٌ يُتقى ولا رجب

وما أكثر ما كتب عن الزمان مستفهماً ــ نلاحظ في شعره كثرة أدوات الاستفهام ــ وهذا يدل على حيرته، وعلى إحساسه الشديد بالعدم، ولكنه العدم الذي يؤكد الوجوديون على أنه الأصل في الحرية!

---

(١) جبار : من قولهم جناية العجماء جبار بمعنى أنها لا تقاد بها .

لا فرار

أبو العلاء المعري

١ ــ إذا ما عائق الخمسين حَيٌّ — ثَنَتْهُ السِّنُّ عن عَنَقٍ وَجْمزِ(١)
٢ ــ وتهزأ منه ربّاتُ المغاني — كما هزِئَتْ برؤْبَةَ أمُّ(٢)
٣ ــ فلا أعرفكَ بين القومِ تُوحي — بطعن في محدِّثهم وغمْزِ
٤ ــ ولا تهمِزْ جليسكَ من قريبٍ — تُنبِّهُهُ على سَقَطٍ بِهَمْزِ(٣)
٥ ــ فشرُّ الناس معروف لديهمْ — بقول في مثالِبهم ولمزِ(٤)
٦ ــ لقد كذبَ الذين طغوا فقالوا: — أتى من ربِّنا أمْرٌ برمْزِ(٥)
٧ ــ ألم ترني عرفتُ وعيدَ ربٍّ — أقلَّ تكلمي وأطال ضمزي(٦)
٨ ــ ومن لي أن أفرَّ على طِمِرّ — من الدنيا الخبيثة أو دِلمزْ(٧)

البحر هنا الوافر، وهو من البحور التي يكثر فيها الشعر العربي، وقد وقف عنده حازم القرطاجني في «منهاج البلغاء وسراج الأدب» أكثر من وقفة ذكية، فذكر ابتداء أن لكل وزن طبعاً يصير نمط الكلام مائلاً إليه، وأن الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعراً على الوافر اعتدل كلامه، وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية، من قوة المعارضة وصلابة النبع، ثم كانت ملاحظته بأن أبا العلاء المعري إذا سلك البحر الطويل توعر في كثير من نظمه، حتى يقترب من دائرة البغض، ولكنه إذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر .. فإذا طبقنا هذا على النص الذي أمامنا

(١) العنق : السير الفسيح الواسع الخطى. الجمز: عدو دون الخدة وفوق الهوينى.

(٢) رؤبة: من الرجازين المشهورين،عاش ما بين ٦٥ ــ ١٤٥ هـ ام حمز: امرأة أكثر من ذكرها في شعره، وقد كانت كثيرة الهزء به.

(٣) تهمز : تغتب. (٤)اللمز : من لمزه بمعنى عابه.

(٥) يقصد اباطنية الذين يقولون إن للقران ظاهراً وباطنا،ومن المعروف أن من تأويلاتهم إن الطواف سبعاً بالبيت هو الطوف بالنبي إلى آخر الأئمة السبعة، وأن التكاليف لغير العارفين بعلم الباطن، وقد استوفى الحديث عنهم الإمام الغزالي في كتابه «فضائح الباطنية» ومن أقواله فيهم: ولو ساغ أن يهذي الانسان بدعوى الضروري في كل ما يهواه لجاز لخصومهم دعوى الضرورة في نقيض ما ادعوا، كما يذكر أن الكف عن التأويل ضروري «خيفة من تحريك الدواعي وتشويش القلوب!».

(٦) الضمز : السكوت.

(٧) الدلمز : القوي الشديد. أراد به الجواد.

وجدناه صادقاً، وإن كان يضعف هذا إلى حد ما «التزامه بما لا يلزم».

ومن المعروف أن أبا العلاء لم يقف عند حد القوافي السهلة، وإنما فاض في كل القوافي فيضاً لإحساسه بقدرته على اللغة، وهذا يذكرنا بما جاء في كتاب «أخبار البحتري» للصولي: حدثني أبو الغوث قال: لما ابتدأ أبي يعمل قصيدته التي يهجو بها أحمد بن صالح بن شيرزاد، ويمدح أبا الصقر ابتدأها طائية :

أمن أجل أن أقوى الغوير فواسطه وأقفر إلا عينه ونواشطه

قلت له : لم تركب هذه القافية الصعبة مع رجل لا حظ لك معه، وأنت طالب رضاه، اركب قافية سهلة فقال لي: يا بني لعمري إن الكلام في القوافي السهلة أطبع وأمكن، إلا أن الحاذق لا يقول إلا جيداً في أي شيء أخذ، ولأي قافية ارتكب، ثم رأيته قد ابتدأ بتشبيبها فقال :

ولما التقينا واللّوى موعدٌ لنا تعجّب رائي الدر حُسْناً ولاقطه
فمن بَرد تجلوه عند ابتسامها ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطُه

فطابت نفسي وقلت : ليقل بعد هذا ما أحب!

ولا شك أن أبا العلاء كان أحذق الحذاق في هذا المجال فقال ما أحب!.

(١)

وقد التزم أبو العلاء هنا في نهاية الأبيات حرفين لا حرفاً واحداً، وهو لا يكتفي بهذين الحرفين وإنما نراه يماثل ويقارب بين الحروف في أول الأبيات كالواو في ٢، ٤، ٨، وكالفاء في ٣، ٥، وكالهمزة في ١، ٧، على أن الحرف (ز) لم يستقر أصلا في القافية لأننا نراه قد تحرك داخل القصيدة أكثر من مرة.

.. وكل هذا طبيعي لأنه يثير الفطنة ولأنه يساعد على التذكر عند غير المبصرين بصفة خاصة، ولأنه ينجح في ربط عدد من الأفكار والعواطف بخيط موسيقي، والزاي في علم الأصوات صوت رخو مجهور، والملاحظ أنه عند النطق به يكاد ينحبس الهواء في الفم، وفي الوقت نفسه يحدث مروره نوعاً من «الصفير»،ولهذا قال علماء القراءات عنه إنه من أصوات الصفير، لأن مجراه يكاد يضيق عند تمام مخرجه.

على أنه على قدر نسبة الاحتكاك تكون الرخاوة، والمعري نفسه في مقدمة اللزوميات يلقي عليها ضوءاً غامراً حين يقول: والقوافي تنقسم ثلاثة أقسام: الذُّلل، والنُّفر، والحوش، فالذلل ما كثر على الألسن وهي عليه في القديم والحديث، والنفر: ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك، والحوش اللواتي تهجر فلا تستعمل.

المهم أن ما يعطيه هذا الحرف بصفة خاصة يتفق وتلك الحالات التي كان يضيق بها المعري،فانحباس الهوأء في الفم يكاد يشبه انحباس الحياة في نفس المعري وفي فكر المعري.

(٢)

ما يقدم به المعري بين يدي موضوعه هو الحديث عن «الزمن»، وما أكثر ما شغل في شعره بتأثير الزمن في الإنسان، فهو إذا كان قد قال :

وما بعد مرٍّ «الخمس عشرة» من صبي ... ولا بعد مرٍّ «الأربعين» شباب

وإذا كان قد قال :

رويدك إن «ثلاثون» استقلت ... ولم يتب الفتى فمتى يتوب؟

فإنه يتحدث هنا عن الوصول إلى سن الخمسين، وكيف أن صاحبها يتئد في كل شيء من أمور حياته، فبعد أن كان يطير ويثب أصبح عليه الآن أن يتمهل لا في السير فقط؛ ولكن في أشياء كثيرة، وهو يؤكد هذا بشيء يهم الإنسان كثيراً، وهو انصراف النساء عنه، تماماً كما فعلت «أم حمز» برؤبة بن العجاج.

وحتى لا يفهد إلى الذهن أن «أم حمز» وقفت للمعري على طريق القافية، نذكر أن من كان مثل المعري «اقتداراً» على اللغة لا يصح أن يذكر مثل هذا عنده، ذلك لأننا نعرف أن رؤبة كان يشغله في لزومياته على وجه الخصوص، لأنه كان قديراً على اللغة بصورة ملفتة، إلى الحد الذي ذكر فيه ابن جني في الخصائص أن الشعراء كانوا يفزعون إلى «متنه» اللغوي لإدخاله في شعرهم،والقارىء لأبي العلاء يجده يكثر من الحديث عن الرجز بصورة ملفتة، بل إنه تحدث في مقدمة اللزوميات عن رؤبة وعن أبيه العجاج.

وربما كان وراء هذا أنه كان « جبرياً » يرى أن الإنسان مقهور في هذه الحياة ، وأنه ريشة في هواء،وهذا يتفق مع صميم تجربته في فترة من الفترات ، ومن المعروف أن أبا العلاء تردد بين الجبر والاختيار ، ثم انتهى إلى رأي ثالث يقول :

إذا ثمَّ فيما تؤنَسُ العين مضجعي   فزدني هداك الله من سَعةٍ شبرا
وإن سألوا عنْ مَذهبي فهو خشيةٌ   من الله .. لا طوقاً أبثّ ولا جبرا[1]

ثم ــ أخيراً ــ لأنه من وراء هذا كله كان يريد أن يخصب تجربته بحمل القارىء على شيء من التفكير في المسار الشعري العام للشعر العربي ، فهو

(١) الطوق: الطاقة، أي حرية الاختيار ، ضد الجبرية .

هنا يستشهد بشاعر مغلوب على آمره بلغ الخمسين وأصبح يعاني من هزء « أم حمز » .

ثم نراه يجرد في القصيدة إنساناً يخاطبه في صورة الناصح قائلاً له : إنه وقد بلغ الخمسين عليه أن يكف عن نقائص تسمى : الطعن ، والغمز والهمز ؛ ذلك لأن من طبيعة الناس كراهية من يتعرض لما .فيهم من « مثالب »،وكأنه يحكم على البشرية هنا بالبوار، ذلك لأنه يقرر أن في الناس مثالب ؛ وأنهم يرفضون من يتعرض لها كأنها أصبحت أثيرة لديهم ، وقد كان موفقاً حين ربط هذا بسن الخمسين، لأنه في هذه السن تصبح الثرثرة وتناول الناس مقبولة ومستحبة ومرتبطة بجزء من الفراغ الزاحف عليها .

ومع أنه يقول هذا ويؤكده ، ومع أنه يلح على ترك الناس لمثالبهم ، إلا أنه في البيت السادس ، يفعل ـــ قاصداً ـــ ما سبق أن نهى عنه ، فهو هنا يتعرض لطائفة « الباطنية » الذين يقولون : إن للقرآن ظاهراً وباطناً ، ومن الملاحظ أن أبا العلاء لا يسمي ـــ للظروف الخاصة به ـــ من ينتقدهم وإنما يترك ذلك لأهل الفطنة ، فهو في القصيدة السابقة يهاجم آراء بعض الشيعة بقوله في البيت ٦ « يرتجي الناس » ، وهو يتكلم عن الجبرية فيقول :

قالتْ معاشر : كلُّ عاجِزٌ ضَرَعُ   ما للخلائق لا بُطْء ولا سَرَعُ
مُدَبّرون فلا عُتْبٌ إذا خطئوا   على المسيء ولا حمداً إذا برعوا
وقد وجدتُ لهذا القول في زمني   شواهداً ونهاني دونه الْورع

وهو هنا يقول كما في البيت السادس :

لقد كذب الذين طغوا فقالوا :   أتَى من ربنا أمْرٌ بِرمْز !

ثم تجيء صرخته الأخيرة البائسة في الخاتمة ــ والقصيدة مجموعة من الصرخات والوثبات الذهنية ــ فيضعنا أمام قضية هامة هي أن الإنسان سجين في هذا العالم .. وأنه لا مفر ! ولما كان يعرف أن الباب مغلق أمامه فقد وضع نفسه أمام استفهامين في البيتين الأخيرين، كأنه يقول : لا مناص !

(٣)

الملاحظ أن الشاعر لا يستقصي معانيه ، وإنما يثب منها وثباً سريعاً ، ولعل وراء ذلك أنه يريد أن يقول آراء تصدم المجتمع ، وفي الوقت نفسه يمكن التماس العذر له إذ كان لابد من المساءلة ، ثم إن هذا يتفق وحال الأعمى الذي يعيش في عدد من اليقظات المتتابعة ، بل ويتفق مع طبيعة « اللزوميات » الفنية ، ولعل مما يوضح هذا قول حازم القرطاجني في منهاج البلغاء « فأما القصائد القصار والمتوسطة فلا يحسن إلا التخطي إلى الأشرف فالأشرف منها ، كما وجب التخطي أيضاً في المغاني المتناظرات إذا كثرت على ما قدمته » وهو يقدم ما يريد في عبارات هادئة متزنة ، فهو لا يستخدم الكلمات حين تكون في « حالة استثارة »،وإنما **يُصفِّيها** من الزوائد والانفعالات المتهيجة ، ونحن لا نعدم فيها خصائصه الفردية (ومن لي أن أفر ..) وخصائص مجتمعه (الطعن والغمز والهمز واللمز) والعبارات التي هي ملك شائع للناس ، « إذا ما عانق الخمسين حي ثنته . » وهو في هذه الأبيات القليلة يستخدم ضمير المخاطب والغائب والمتكلم على نحو تلخيصه للزمان كله في الأمس واليوم والغد ، متمشياً مع القفزات الشعورية التي تتفق وطبيعة التجربة ، وروح العصر ، كما تتفق مع تداعي الخواطر والمعاني ، والانتقال من الغيبة في البيت ١ ، ٢ إلى الحضور في البيت ٣ نستدلِ به على توفيق الشاعر في ضوء ما جاء في تفسير مفاتيح

الغيب للرازي،فهو يذكر أن الانتقال في الكلام على الحال السابق يدل على مزيد التقرب والإكرام ، وأما العكس ـــ وهو الانتقال من لفظ الحضور إلى الغيبة ـــ فيدل على المقت والتبعيد . المهم أنه كانت لعباراته « مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها »،على حد تعبير ابن طاطبا في عيار الشعر

وقد كان هذا مساوقاً لأسلوب النثر في عصره ومن باب أولى بأسلوبه النثري المعروف ، وبخاصة حين يستخدم أساليب التدليل والأقيسة والاستدراج إلى المطلوب،« وتحسسه » الأشياء في تركيز غير مشتت ، فهو من الشعراء الذين يحفرون عميقاً، وفي اتجاه واحد في قصائدهم، وعلى كل فقد كان أبو العلاء من رجال « النغمة الواحدة » إن صح التعبير ، بمعنى أنه لم يكن يعاني من أنه يجب أن يقرأ كما يتحدث ، أو ما يسمى « داء الغناء »،وهذا له دور في استواء الكلام ، وتناغم قفزاته ، وتعادل أفكاره مع عاطفته .

(٤)

وتبقى كلمة تتصل بكلمة « ضمزي » في البيت السابع ، ذلك لأنها بمعايير ابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة لا تعتبر مقبولة،لأنها تمتُّ بصلة إلى التوعر والتوحش واقتراب المخارج ، وإن كان ابن الأثير لا يقبل هذا لأنه يعطي للسياق ـــ وما يمكن أن يطلق عليه اسم طبيعة التجربة ـــ أهمية ، ومن المعروف أن عبد القاهر حين تكلم عن الفصاحة أعطى أهمية لمكان الكلمة من النظم مركزاً على ملاءمة معناها لمعنى جاراتها ، بحيث يتحقق بين الكلمات جميعاً عنصر « المؤانسة » .

على أننا إذا احتكمنا إلى طبيعة التجربة في القصيدة وجدناها تنتهي إلى معنى يقول إن الإنسان مسحوق في هذا الزمان ، وأنه محكوم عليه بالكثير

من الصمت والكثير من الخوف، لأنه مطلوب منه بقسوة أن يتقبل الأشياء لا أن يعارضها ، ولما كان يريد أن يصور ثقلاً واقعاً عليه أتى بكلمة **«ضمزي»** فالكلمة هنا كأنها صخرة تضغط عليه ، وتكاد تسحقه ، وهي من ناحية الصوت ـــ والجو العام ـــ تعبر أكثر من كلمات مثل : الصمت والسكون والسكوت ، ثم إنه ليس هناك في هذه القافية الشحيحة ما يدل على ما يريد ـــ ويحس ـــ غير هذه اللفظة ـــ أو الصخرة ! ـــ التي جاءت في موقعها .

وقد كان الجاحظ دقيقاً حين تكلم في البيان والتبيين عن الألفاظ التي يتبرأ بعضها من بعض فقال : إن الزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا تأخير ، والملاحظ أن الميم قامت هنا بدور الفاصل بين الضاد والزاي .

.. ثم إن ما ذكره اللغويون من أن التقارب بين المعاني قد يحقق الصلة بين الألفاظ ـــ بمعنى أن القرابة بين المعاني كثيراً ما تكون وسيلة وعلة للتقارب بين الألفاظ الدالة عليها ـــ يتحقق تماماً عند أبي العلاء في ألفاظه (غمز ، وهمز ، ولمز ، .ورمز)، وهذا سر من أسراره اللغوية الدقيقة، فقد كان يحس بالرنين والصدى الذي ينطلق كدوائر صوتية كبيرة أو صغيرة من داخل الكلمات ، وكان في الوقت نفسه يحس بمواقع الارتطام ويركز عليها ، وكأنها وقع عصاه ، ويتحسس بها الأشياء ثم يسير !

المهم أن في شعره شيئاً ما يجمع الانتباه ، ولا أدري لم يذكّرني هذا بقول (هنري مور) : إن التمثال المنحوت ينبغي أن يشتمل على فجوة أو بروز هادىء يكون بمثابة مركز « لتجمع الانتباه »، بحيث تنطلق منه العين ثم تعاود رحلتها من جديد .

(٥)

وأخيراً .. فهل يمكن القول بان هذه القصيدة من الشعر الذي اصطلح على تسميته « الشعر الميتافيزيقي »،باعتباره يشكّل « دراما صغيرة » تدور حول حقيقية كونية تؤكد ضعف الإنسان وهوانه ، وأنه لا فرار له من هذا العالم ، لأنه محكوم عليه بالبقاء فيه !! وبالموت فيه !! ولأنه شعر ينزع إلى الحرية المطلقة ولكن هناك دائماً من يصادر ــ كما يقول المناطقة ــ على هذه الحرية ، ومن هنا لا يبقى أمام الشاعر غير الأنين ، وغير تلك « الحيرة » التي سبق أن قلنا إنها هي التي شكلت وجود الشاعر .. وشعر الشاعر .

دراسة في نص

للصنوبري

١ ــ أراق سجَالــهُ بالرَّقــتين جنوبــيٌّ صخــوبُ الجانــبين[١]
٢ ــ وأهدى للرّصيف رصيف مزن يُعــاوده طريــرَ الطّـــرتين[٢]
٣ ــ معاهدُ بل مآلفُ باقيات بأكـــرم معهديْــن ومألـــفين
٤ ــ يُضاحكها الفراتُ بكل فجٍّ فيضحك عن نُضار أولجين
٥ ــ كأنَّ الأرض من صُفر وحمر عروسٌ تُجتلَــى في حُلّـــتين
٦ ــ كأن عناقَ نهري « دير زكّي » إذا اعْتنقا عنـــاقُ متيّـــمين
٧ ــ وَقَتْ ذاك البليخَ يد الليالي وذاك النيــل من متجاوريـــن[٣]
٨ ــ أقاما كالسوّارين استداراً على كتفيـــه أو كالدملـــجين
٩ ــ أيا متنزهي في « دير زكّي » ألم تك نُزهتي بك نزهتين
١٠ ــ أردّد بين ورد نداك طرفاً يردّد بين ورد الوجنـــــتين
١١ ــ ومبتسم كنظميْ أقْحوان جلاه الطــلّ بين شقيقـــتين
١٢ ــ ويا سفن الفُرات بحيث تهوي هويَّ الــطّير بين الجانـــبين
١٣ ــ تطارد مقبلات مدبرات على عَجل تُطارد عسكريـن
١٤ ــ ترانا واصليكَ كما عهدنا وصالاً لا تُنَـــغّصُهُ ببَيْـــن
١٥ ــ ألا يا صاحبيّ خذا عناني هواي .. سلمتا من صَاحبين !
١٦ ــ لقد غَصبتني الخمسون فَتْكى وقـــامتْ بين لذّاتي وبينـــي
١٧ ــ وكان اللهو عندي كابن أُمّي فصِرنـا بعـــد ذاك لعلَّـــتين[٤] !

---

(١) أراد بالرقتين : الرّقة والرافقة ــ من باب التغليب ــ وهما بلدان على الفرات .
(٢) يقال : رصفت الحجارة رصفاً ضمت بعضها إلى بعض ، وعمل رصيف : ثابت محكم .
(٣) البليخ : نهر أوله من أرض حران ، ومصبه في الفرات أسفل الرقة . النيل نهر في الرقة أيضاً .
(٤) العلة : الضرة : وهم أبناء علات أي أبناء ضرائر .

— ١ —

القصيدة من الوافر .. والقافية من تلك القوافي التي يمكن من خلالها الحدس بما ستقوله القصيدة على نحو ما سنوضح ذلك ، ومن المعروف أن الياء تشبه صوت اللين ، وأنها صوت انتقالي قصير قليل الوضوح في السمع ، ومن المعروف كذلك أن الياء حين تتقدم النون يتحقق البيان لا الإدغام، بعكس ما إذا تقدمت النون على الياء ، ومجيئها على الصورة التي جاءت عليها تتفق وطبيعة التجربة الواضحة الريانة ، بل إن هناك توافقاً ملحوظاً بين الحروف في أوائل الأبيات ، فالواو تتكرر خمس مرات وكذلك الهمزة ، وقريب من هذا الكاف والتاء .. فكأن هناك نوعاً من القوافي تبدأ به الأبيات ، ونحس أن في هذه القصيدة توافقاً بين المعبِّر والمعبَّر عنه ، وتجاوباً بين عدد من الدرجات الصوتية التي تتفق وحالات الشاعر النفسية التي بدأت متأملة ثم فرحى ثم متألمة .. وبصفة عامة فقد كان الصنوبري (ت ٣٣٤ ـــ ٩٤٥) على حد تعبير ابن العميد، يعمل على تخير الوزن والقافية بحيث ينسجمان مع موضوع الشاعر .

— ٢ —

كان كل شيء يؤهل أبا بكر محمد بن الصنوبري للإبداع في شعر الطبيعة ـــ وللحلول بها ثم التكلم من داخلها ـــ مولداً وعصراً واسماً وحياة ، فالغالب عليه كما يقول الأنطاكي في تزيين الأسواق : أنه كان يألف الرياض النضرة ، والحدائق الملتفة، ويميل إلى الغناء والمداعبة ، ولهذا دخل في دائرة « الكليشهات » التي تقول : نقائض جرير ، وخمريات أبي نواس ، وزهديات أبي العتاهية ، وروحانيات الصنوبري .. اخ .

وما يهمنا هنا هو هذا النوع من الشعر الذي قيل في « الديارات »[1] .. التي كانت في أنضر الأماكن وأصحّها وأبعدها عن صخب المدن، بحيث يمكن أن نطلق عليه من بعض الجوانب أنه أدب « الريف النقي »،أو أدب « الضواحي الجميلة » ، ولقد كان من الطبيعي أن تدفع هذه الأماكن الشادية الشعراء إلى الشعر ، وبخاصة ما يتصل منه بالوصف .. والدير الذي تعرضت له هذه القصيدة هو « دير زكى »[2] ، وقد قال عنه الشابشتي : وهذا الدير بالرقة على الفرات ، وعلى جنبيه نهر البليخ ، وهو من أحسن الديارات موقعاً وأنزهها موضعاً ، وكانت الملوك إذا اجتازت به نزلته وأقامت فيه، لأنه يجتمع فيه كل ما يريدونه من عمارته ونفاسة أبنيته وطيب المواضع التي به ، ونُزهةٌ ظاهرة لأن له بقايا عجيبة، وبناحيته من الغزلان والأرانب وما شاكل ذلك مما يصطاد بالجارح من طير الماء والحبارى وأصناف الطير ، وفي الفرات بين يديه مطارح الشباك للسمك ، فهو جامع لكل ما يريدهُ الملوك والسوقة ، وليس يخلو من المتطرّبين لطيبه ، سيّما أيام الربيع ، فإن له في ذلك الوقت منظراً عجيباً .

.. والصنوبري يبدأ القصيدة بالدعاء للمكان ، ومن الطبيعي كعادة الشعراء العرب أن يكون دعاؤه بالمطر ، ثم يسرع إلى النظر في المكان وما

---

(١) ألقى كوركيس عواد محقق الديارات للشابشتي الضوء على هذا العالم بقوله : تختلف الديارات باختلاف مواضعها ، فمنها ما تسنم قمم الجبال ، أو ما توسد ضفاف الأنهار ، ومنها ما اقترب من المدن والأرياف ، أو ما انفرد في البراري والقفار ، ولكل دير من الديارات حاجات تماثل حاجات سائر الأديرة من وجوه وتخالفها من وجوه أخرى ، وفي وسعنا القول إجمالًا : إن كبر الدير يدل على كثرة الرهبان والمتبتلين فيه والعكس بالعكس ، ولا يرى دير من الديارات إلا وهو محصن بسور مكين شاهق يدفع عنه شر الهجمات .. ولا يخلو دير من الديارات الكبيرة من « خزانة كتب » يجد الرهبان فيها ما ينشدون من التآليف التي تتناول موضوعات دينية وأدبية وعلمية .. وقد كان بعض تلك الديارات على جانب عظيم من فخامة البنيان واتساع الرقعة وحسن الآلة، حتى إن بعض الخلفاء والملوك والأمراء وأعيان الناس ووجوههم كانوا ينزلونها .. وإن ركب الدير شواطىء الأنهار ، ألفيت حوله من البساتين والكروم والرياحين ما يبهج النظر ، ويشرح الخاطر .

(٢) زكي : لفظة يونانية بمعنى « عفيف ، بار ، طاهر » .

حوله ــ بعد أن أغرانا بالدعاء له ــ فإذا به لوحة ساحرة من الجمال والألوان والأضواء ، ومن الطبيعي أن الصورة التي تستدعى في هذا المجال هي صورة « المضاحكة » والضحك عن الذهب واللجين ، ثم يكبر المنظر ــ والإحساس به ــ فإذا به يشمل الأرض جميعاً ، وإذا الأرض من داخل اللونين الأصفر والأحمر عروس تزفّ في حلة صفراء وحلة حمراء .. ويرمز بهذين اللونين في الشعر العربي عادة للثراء والجمال ، ثم تكون اللقطة الثالثة مزيداً من الانصهار والامتزاج بعد « الزفاف »،وذلك حين يعبِّر بحرارة عن عناق نهرين بعناق عاشقين .. ثم إنه لا يعبر هذا المنظر سريعاً وإنما يقف عند النهر الكبير في هذه المنطقة وهو نهر البليخ، فيكرر صورة الدعاء التي مرت من قبل ، ثم يعود ــ لمضاعفة الشحنة الجمالية ــ لوصف النهرين بالسوارين حالة كونهما استدارا على كتفي الدّير .. أو الدّملجين بالنسبة له.

وهو يمهد بهذا كله ليقف وقفة أدق عند متنزهه في « دير زكي » فيذكر أنه يضاعف المسرة ، وأنه يردد الطرف بين ورود على الأشجار وورود على الوجنات ، كما يقف به عند الأسنان التي تشبه منظومتين من الأقحوان جلاهما الطل ، وكل هذا بين شقيقتين ــ يقصد الشفتين ــ من ذلك الزهر المسمى شقائق النعمانْ .

ثم ينتقل أخيراً من هذه الصورة الإنسانية المترفة، إلى صورة السفن التي يشبّهها في حركتها بالطير وبالجيشين في مواجهة بعضهما بعضاً .

على أنه حين يصل إلى هذه الصورة العنيفة المحتدمة، يهبط من « الجواب » إلى « القرار »، ذلك أنه يذكر في مأساوية أن الفراق لا بد منه ، ثم يذكر ما هو أهم من ذلك وأقسى وهو « بلوغ الخمسين ! »، ومن الطبيعي أن هذه السن ليست سن الافتراس واللهو ، وإنما سن التعقل والبعد عن الغزوات والجسارة .

وكأنه بهذه القصيدة يلخص الحياة ، فهي تحايل على الدخول فيها والانسجام معها ، ثم هي الأخذ منها بنصيب ، ثم هي بعد ذلك العجز والتحسُّر ، وقد مهد لحالة الانكسار بكلمة « ترانا ؟ » في أول البيت الخامس عشر ،وفي الدعوة لصاحبيه بأن يأخذا عنانه ، كأنه يعزّ عليه أن يأخذ بعنان نفسه ، ومع ذلك فلا مفر من أن يسمع دقة هائلة للزمن تدل على أنه بلغ الخمسين ! ، فما مرَّ من قبل في القصيدة كان من باب التمني والتذكر ، أما الآن فلابد من إدارة الظهر للصبوة والاندفاع والمتعة ، ولابد من الاعتراف بالأمر الواقع ، وهكذا تجيء النهاية في القصيدة ـــ بسبب الحالة النفسية التي وقع أسيراً لها في نهاية الأمر ـــ خاطفة كالبرق ، حزينة كليالي الخوف !

إن الشاعر هنا ـــ وفي شعره بصفة عامة ـــ يحس بنوع من القلق ، ولكنه ليس القلق الوجودي الذي يحس به الإنسان حين يضع نَفْسه في مواقف اخْتيار حرّ بين ممكنات ، وليس التوتر النفسي الذي ينشأ عند الفرد حين يجد نفسه في مشكل وفي رغبة لتجاوزه في الوقت نَفْسه ، ذلك لأن جهد ما يحس به الشاعر هنا هو ما يمكن أن يسمى بـ « القلق المستسلم » تجاه حتمية الزمن ، ولعل هذا وراء عدم انسكاب المرارة في شعره !

ـ ٣ ـ

يلاحظ أن الشاعر اعتمد على ظاهرة « التثنية » في القصيدة ، وقد عرف عصره بدقة ظاهرة الثنائية التي كان لها تأثير على المجتمع، إما تحت تأثير مقولة الخير والشر الإسلامية ، أو مقولة « المانوية » التي كانت تركز على عنصري الظلام والنور ، أو في ضوء المقولة التي تقول : الضد يظهر حسنه الضد ، أما تأثير هذا على الروح والجسد فقد ظهرت خطوة متقدمة

حين قيل إن الروح جوهر مفكر والجسم كذلك جوهر مفكر ، ومن هنا فلم يكن بينهما « تمام الانقطاع »، على أن ما يهم هنا هو أن الشاعر قد استخدم « المثنى » استخداماً جمالياً ، فقد استخدمه فيما يطلق عليه « باب التغليب » في قوله الرّقتين ، واستخدم بعد ذلك هذا النوع من الاستخدام الجمالي في حلتين ، متيمين ، متجاورين ، دملجين ، نزهتين ، وجنتين ، شقيقتين .. الخ ، وهو الغالب على القصيدة لأنه لا يخرج عن ذلك غير قوله : لجين ، بين ، بيني . ومجيء التثنية على هذه الصورة يساعد الشاعر في الجانب الغزلي بصفة خاصة ، فهو يعطي تلويناً موسيقياً يتلاءم وهذا الجانب ، كما يعطي طبقة صوتية خاصة غير الطبقة الصوتية التي تصدر عن الكلمات المفردة ، ونوعاً من مشاركة المستمع فهو يتوقّع ما سيجيء ، ومن الملاحظ أن أكثر القصائد التي جاءت على هذه الصورة في الشعر العربي صاحبها التوفيق ، ذلك لأنها تجمع في بساطة نضرة بين الصوت والمنظر

— ٤ —

لما كان الشاعر يتحدث عن موقع جميل داخل الطبيعة السخية ، فإنه قد استخدم مفرداته ومشتقاته من الطبيعة الصامتة والمتحركة ، وبخاصة ما جاء منها في حالة حركة منظورة مثل « يضاحكها » و « استداراً على كتفيه » أو ما يعطي صورة ملموسة سمعية كقوله :

أراق سجاله بالرقتين جنوبي صخوب الجانبين

فالكلمات هنا لا تقتصر على وجود خصائص الشاعر وطبقته بالإضافة إلى الخصائص المستخدمة استخداماً عاماً ، وإنما يظهر فيها في المقام الأول

بخصائص التجربة نفسها ، ومن هنا تظل لها النضارة والقدرة على التجول في العصور ، فالقصيدة ظلت تجسيداً حياً ، ورمزاً لهذا الدير الذي اندثر ، ولكنه ظل يمتع ويثير حتى الآن ـــ سيما أيام الربيع ـــ الملوك والسوقة !

فالصنوبري هنا ـــ كالشعراء العرب بصفة عامة ـــ لا يستلهم في الوصف الرسم أو النحت أو الموسيقى أو روح الثقافة في عصره ، ولكنه يضع أساس نفسه داخل مكان في الطبيعة، ثم يعمل على نقله ونقل الإحساس به في إطار محسوس بذكاء ورهافة ، وقد وفّق في هذا .. ثم إنه من وراء ذلك قدم حقيقة كبيرة لا يمكن أن تندثر وهي « الزمن »، وقد كان موفقاً حين لم يجعل الطبيعة في مواجهة الزمن ، وإنما جعل الإنسان في مواجهة الزمن ، لا مواجهة متحدية وإنما مواجهة مستسلمة حزينة ! وفي ضوء هذا يمكن القول بأنه أقام نوعاً آخر من « الاثنينية » أعمق من المعنى الذي مرَّ بنا من قبل .

نلاحظ أن الشاعر خلط نفسه بالمكان ، وفي الوقت نفسه قدم الجانب الجمالي من هذا المكان عن طريق الانتقال من جزئية إلى جزئية ، ليقدم أروع الحالات التي يكون عليها المطر والنهر والدير ، صحيح أنه من أجل هذه الغاية الجمالية يحطم قواعد المنظور في رسم الصورة، ولكنه يريد أن يصل إلى حالة جمالية مثلى ـــ وهو هنا يذكر بالفن القديم ـــ على أن كل هذا لا يبدو كبير أثر إلا إذا انتقل به الشاعر نقلة أخرى ..

ونحن هنا نرى الصنوبري ينتقل من « الأثر » إلى « المؤثر »،ذلك لأنه لم يقف عند حدّ اطلاق الصور الجمالية أمام النفس ، وإنما انتقل انتقالاً طبيعياً من جمال الطبيعة المتجددة إلى جمال الإنسان المنتهي .. وهذه نقلة هامة في الشعر العربي ، لأن الشاعر انتقل بها من قضية الطباق .. إلى قضية المصير الإنساني البائس .. وبهذا يكون وفياً للوجدان الشرقي حين يطلق

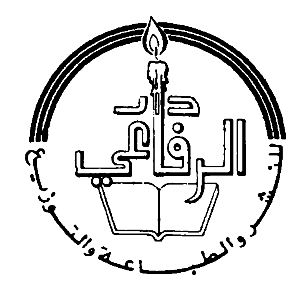
الصور ــ والأفكار ! ــ الزّاهية ثم يتبعها فجأة بما يذكر بالخوف .. وبالموت ..

.. ومن الواضح أنه يكثُر إكثاراً واضحاً من العناصر الزخرفية المترفة .. كالنضارة، والسوار، والدملجين، والحلة، والعروس، والعناق، والنزهة والأقحوان .. الخ ، بل إنه يمكن القول بإنه « تربّص » لهذه العناصر الزخرفية الواضحة والخفية حين وقف عند مباهج الطبيعة ولم ينس الخطوط الهندسية ، وملء المساحات ، وتركيب الشكل بصورة جديدة ، وهو حين يفعل هذا يكون منسجماً مع حضارته التي ترى أن الزخرفة في الشعر ــ وفي كل المجالات الفنية ــ عنصر جوهري من عناصر البنية العربية ، وأن عناصرها الزخرفية تقود إلى عناصر زخرفية أخرى للوصول إلى قضية مجردة تقول بفناء الإنسان وبقاء خالقه ..

إن هذا النوع من الزخرفة ليس مجرد حلية توضع على صدر العمل الفني ، ولكنه في القصيدة كخيوط الذهب في النسيج، وكالبريق المعدني على الخزف ــ وكلاهما ابتكار إسلامي ــ بحيث لا يمكن الفصل بينهما .. المهم أن الزخرفة في القصيدة تقول شيئاً ، وأنها في الوقت نفسه تنتهي إلى « رسم » له خصائص معينة ، هي خصائص الحضارة التي طارت في أجوائها هذه القصيدة كعصفور أزرق .. وكفراشة ملونة .

الفهـــــرس

رخص من مديرية المطبوعات برقم ٥٠٢١/م
تاريخ ١٤٠٣/٨/٢٥ هـ



المملكة العربية السعودية
الرياض ١١٤٤١ ص.ب ١٥٩٠
تلفون : ٤٧٧٧٢٦٩

Kingdom of Saudi Arabia
Riyadh 11441 - P.O. **Box 1590**
Tel: 4777269



المؤلـف والكتـاب

مؤلف هذا الكتاب هو الدكتور (عبده بدوي) الأستاذ في كلية الآداب بجامعة الكويت ورئيس تحرير مجلة الشعر المصرية. وقد سبق التعريف به في كتابه الذي صدر ضمن سلسلة المكتبة الصغيرة بعنوان (نجوم في آفاق العربية) الصادر عن دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع.

وأما الكتاب فإنه كما يقول مؤلفه :

« محاولة للتعرف على النص الشعري وقضاياه من خلال دراسات رحبة لعدد من القصائد في العصر العباسي».

« وقد دفعتُ إلى دوائر النص بعلوم لا تُدفع في هذا المجال الآن، كعلوم العروض والقافية والأصوات والنحو والصرف والبلاغة والنقد والتجويد».

« وأعطي الصدارة في البحث للنص، وأفسِّر الشعر بالشعر وبالفنون التي تشاكله، وأطلق فيه أكثر من شرارة في ضوء ما يرتضيه النص من تقلب للغة، وتفهم لمحتواه بعدد من الأساليب وبما أحس به ــ كشاعر ــ في مواجهة النص...».





السعر ٢٠ ريالاً

مطابع الفيصل التجارية ــ الرياض هاتف : ٤٤٨٦٤٢٧ / ٤٤٨٣٧٨٤